



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español

TESIS DOCTORAL

**TEATRO DE LA ESCUCHA. LA PRAXIS TEATRAL COMO PROCESO DE
SUBJETIVACIÓN POLÍTICA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Iván Alvarado Castro

Directores

Carlos Giménez Romero y Francisco Ferrándiz Martín



MADRID, MAYO 2017

Índice

I. AGRADECIMIENTOS	5
II. PRESENTACIÓN DEL LIBRETO. ENTRE EL TEATRO, LA ANTROPOLOGÍA Y LA POLÍTICA	9
1. CALENTAMIENTO ENTRE BAMBALINAS	9
2. PLANTEAMIENTOS INICIALES. UN ACTOR EN BUSCA DE PREGUNTAS.....	13
III. MARCO TEÓRICO. DE LA ESCENA A LA VIDA Y DE LA VIDA A LA ESCENA	19
1. FILOSOFÍA Y TEATRO. EL CAMINO DE LA EXPERIENCIA	19
1.1. <i>De la experiencia estética idealista. El sujeto entra en el laberinto de las ideas</i>	<i>21</i>
1.2. <i>Entre pragmatismo y hermenéutica. La primera propuesta de salida de la trampa idealista</i>	<i>31</i>
1.3. <i>La propuesta de salida fenomenológica</i>	<i>38</i>
1.4. <i>De la hermenéutica del sí a la estética del sí</i>	<i>41</i>
2. ANTROPOLOGÍA Y TEATRO. UN ENCUENTRO INEVITABLE.....	51
2.1. <i>El teatro mira la antropología. La Antropología Teatral entra a escena</i>	<i>52</i>
2.2. <i>La antropología mira al teatro. El camino del rito</i>	<i>56</i>
2.3. <i>Las primeras etnografías que miran al teatro. Lo saben pero no lo hacen.....</i>	<i>59</i>
2.4. <i>De Cultura y personalidad al legado de Bateson</i>	<i>62</i>
2.5. <i>La visión funcionalista del rito como influencia en lo performativo</i>	<i>69</i>
2.6. <i>Escuela de Manchester. El conflicto como regulador</i>	<i>74</i>
2.7. <i>Los padres de la Antropología de la Performance</i>	<i>77</i>
2.8. <i>El estructuralismo. De la escena a la mente</i>	<i>87</i>
2.9. <i>El giro interpretativo de Geertz. El legado visible de Lévi-Strauss y el oculto de Bateson</i>	<i>90</i>
2.10. <i>Los géneros estéticos. Entender la cultura desde otro punto de vista</i>	<i>93</i>
2.11. <i>Etnografías escénicas. El teatro como elemento de la cultura</i>	<i>98</i>
2.12. <i>La Antropología de la Performance. De la escena al proceso como praxis política</i>	<i>104</i>
3. POLÍTICA Y TEATRO. CÓMO ENFRENTARNOS A LA HEGEMONÍA CON HERRAMIENTAS TEATRALES.....	116
3.1. <i>Aristóteles. O sobre los modos de actuar hegemónicos</i>	<i>116</i>
3.2. <i>Piscator y Brecht. ¿El comienzo del cambio?</i>	<i>118</i>
3.3. <i>Érase una vez la U.R.S.S. El comienzo del cambio.....</i>	<i>125</i>
3.4. <i>Buscar en Artaud y Boal. La periferia toma el centro</i>	<i>131</i>
3.5. <i>Más allá de Boal. Un teatro poscolonial para el siglo XXI.....</i>	<i>140</i>
3.6. <i>El teatro como camino hacia la subjetivación política desde lo constituyente</i>	<i>145</i>
IV. METODOLOGÍA. UN ACTOR COMUNISTA TRANSITA LA NOVIOLENCIA	153
1. UNA ETNOGRAFÍA DESDE EL POSICIONAMIENTO POLÍTICO	155
2. GIROS METODOLÓGICOS: LAS ETNOGRAFÍAS DE WACQUANT, HERRIGEL Y FELD	162
V. ETNOGRAFÍA. TRAS LOS PASOS DE VÍCTOR JARA	177
1. EL ESPACIO SAGRADO DONDE HACER TEATRO	177
1.1. <i>Breve esbozo histórico</i>	<i>182</i>
2. LOS TRES PILARES DE TEATRO DE “LA ESCUCHA”	189
2.1. <i>Perspectiva desde los últimos. El papel del otro ausente</i>	<i>190</i>
2.2. <i>La noviolencia. La construcción del no violento como camino</i>	<i>203</i>
2.3. <i>La promoción de la persona. La transformación del ser</i>	<i>208</i>
3. LA TERRITORIALIZACIÓN FILOSÓFICA EN TEATRO DE “LA ESCUCHA”	213
3.1. <i>El curso introductorio. El enamoramiento de “La Escucha”</i>	<i>220</i>
4. MOISÉS MATO. EL MAESTRO METAFÍSICO	234

5. EL PROCESO DE FORMACIÓN	247
5.1. <i>Primer nivel. El despertar de...</i>	247
5.2. <i>Segundo nivel. La reconstrucción yoica del agente</i>	298
5.3. <i>Tercer nivel o sobre las tecnologías de la subjetivación política desde la praxis teatral. El camino bidireccional de la vida a la escena</i>	318
6. LA CONSTRUCCIÓN DEL HABITUS MILITANTE NO VIOLENTO	335
7. LOS GUARDIANES DE LA MORAL Y DE LA VERDAD	341
VI. VOZ EN OFF. A MODO DE CONCLUSIONES	360
1. LA UNIÓN DEL PLANO ÉTICO Y ESTÉTICO EN LA FILOSOFÍA	362
2. DEL RITUAL COMO REPRESENTACIÓN AL RITUAL COMO PROCESO.....	364
3. HACIA UNA ETNOGRAFÍA EN EL REENCUENTRO CON VÍCTOR JARA.....	367
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	375

Índice de figuras

FIGURA 1. CUADRO FUNCIONALISMO.....	70
FIGURA 2. DEL RITUAL AL ENTRETENIMIENTO.....	72
FIGURA 3. TIPO DE TRANSFORMACIONES	72
FIGURA 4. LIMINALIDAD Y STATUS EN TURNER	80
FIGURA 5. EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS CULTURALES DE PERFORMANCE: DE LO LIMINAL A LO LIMINOIDE	83
FIGURA 6. RESUMEN ESTRUCTURAL DEL SONIDO EN FELD.....	97
FIGURA 7. MÉTODO CLÁSICO DE DIRECCIÓN SEGÚN MEYERHOLD.....	129
FIGURA 8. TEATRO LINEAL.....	129
FIGURA 9. DE ARISTÓTELES A BRECHT	138
FIGURA 10. EL IMPERIO DE INDITEX	159
FIGURA 11. CÍRCULOS DEL SILENCIO	159
FIGURA 12. LA ESPERANZA ES LA VIRTUD DEL QUE LUCHA.....	160
FIGURA 13. ACCIÓN CONTRA INDITEX	160
FIGURA 14. TRAS EL ESTRENO.....	161
FIGURA 15. DENUNCIANDO LAS MAQUILAS	162
FIGURA 16. DANDO LAS CIFRAS DE LA INDUSTRIA TEXTIL EN LA INDIA.....	164
FIGURA 17. PLANO SALA METÁFORAS	179
FIGURA 18. ENTRADA A LA SALA Y CARTELERÍA.....	186
FIGURA 19. ENTRADA A LA SALA Y CARTELERÍA. TRABAJO DE CAMPO	186
FIGURA 20. NIÑA ESCLAVA.....	193
FIGURA 21. PIES DESCALZOS.....	205
FIGURA 22. TIEMPOS DE LA INTERVENCIÓN EN PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DE PAZ.....	206
FIGURA 23. FACULTADES DEL ALMA.....	216
FIGURA 24. TRES PRINCIPIOS QUE COMPOENEN REALIDAD PARA EL MÉTODO ENCUESTA.....	216
FIGURA 25. PLANOS DE LA REALIDAD	217
FIGURA 26. DIMENSIONES DE LA PERSONA.....	217
FIGURA 27. TIPOS DE MILITANCIA.....	218
FIGURA 28. VIRTUDES CRISTIANAS.....	218
FIGURA 29. CUADRO DE TRIANGULACIONES DE TEATRO DE “LA ESCUCHA”	219
FIGURA 30. TÉCNICAS DE TEATRO DE “LA ESCUCHA”	219
FIGURA 31. PRESENTACIÓN CURSO.....	221
FIGURA 32. ESTRUCTURA GENERAL DE UNA SECUENCIA DE EJERCICIOS	223
FIGURA 33. EL LÍDER CARISMÁTICO SEGÚN WEBER	238
FIGURA 34. DISPOSICIÓN DE LA CLASE	248
FIGURA 35. V-I-O. 21 OCT 2010	285
FIGURA 36. EJEMPLO DE DIARIO DE CAMPO. ESCENA DESAHUCIO	316
FIGURA 37. LA LÓGICA DEL CLOWN.....	322
FIGURA 38. ESQUEMA GENERAL DE TÉCNICAS DE TEATRO DE “LA ESCUCHA”	325
FIGURA 39. ESQUEMA INTERNO TEATRO ZERO	329
FIGURA 40. CARTEL TIRAR DEL HILO.....	345
FIGURA 41. LA MAQUILA	347
FIGURA 42. IMPERIO INDITEX EN 2012	349
FIGURA 43. JUST IN TIME.....	351
FIGURA 44. AMAZING GRACE	354

FIGURA 45. AMAZING GRACE II	354
FIGURA 46. QUÉ ETIQUETA QUIERE USTED	356
FIGURA 47. LA LUCHA CONTINUA. ARTEIXO.....	356

I. Agradecimientos

Se me hace sumamente difícil este apartado pues hay un gran número de personas sin las cuales esta investigación no se hubiera podido desarrollar. Personas que con su paciencia, dedicación, ayuda desinteresada y aliento han hecho posible una tesis que hace algunos años atrás era casi ciencia ficción, entre otras cosas por su propia temática.

En primer lugar he de agradecer a mis directores de tesis, Carlos Giménez y Paco Ferrándiz por su apoyo y su tiempo. A pesar de la escasez del mismo y las vicisitudes vitales que han tenido que pasar en el proceso de elaboración de este material, han seguido a mi lado de un modo u otro.

Agradecer el aliento y apoyo de mis compañeros y compañeras de trabajo en la Dirección Científica del proyecto ICI, en especial a José Manuel Álamo por su inestimable ayuda. Han dado apoyo, comprensión y aliento hasta en los días más oscuros.

No puedo dejar de citar al equipo humano del IMEDS: Pía, Pilar, Rafa y Laura, que siempre han estado para escuchar y ayudar. En mis años de trabajo con este grupo humano nació la posibilidad de hacer esta investigación.

A los compañeros y compañeras de los equipos de Intervención Comunitaria Intercultural. Me ayudan muchísimo constantemente haciéndome ser mejor persona con su ejemplo y buen hacer.

Agradecer también a la Cuarta Pared. La considero mi casa en Madrid, teatralmente hablando. Mi madurez como docente en el campo teatral se ha desarrollado allí y su interés por los temas que investigo ha sido continuamente un aliciente para seguir adelante. A mis compañeros de trabajo en dicha escuela y los grupos que he podido ayudar a formar en estos más de diez años de docencia mi más profundo agradecimiento.

A mis amigos que tan poco veo por la lejanía pero que continuamente me apoyan: Nauzet, Mario, Paco, Manolo, Echeide, Ángel, Fran, Tabuaro (q.e.p.d) y como no, Andrés y Lourdes. Quizá parte de esta investigación valga la pena ante tanta distancia.

A Pachi y Antonio por hacer siempre esa parte que es invisible pero esencial, como decía El Principito.

A Ariel James, gran parte de las reflexiones aquí recogidas son fruto de las discusiones que mantuvimos sobre: Kant, Marx, y tantos autores. Una pena no poder compartir el final del proceso contigo.

A Gorka Álvarez por preguntarme siempre por las cuestiones que parecían sabidas de antemano y por su apoyo, el trabajo juntos es algo que no sabes cuanto aprecio.

A mis camaradas del Partido Comunista de Madrid que me demuestran con sus gestos que investigar es un acto de militancia, gracias Josemi, Charlie y Adrián por su apoyo.

Al Departamento de Historia de Las Palmas de Gran Canaria. Ustedes sembraron en mí la pasión por la investigación, algunos de los años más felices de mi vida los viví allí. Gracias Magüi, Javier, Juanma, Germán y otros tantos.

Especial atención al Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universidad Autónoma de Madrid. Ustedes con su apoyo, críticas, lecturas y pasión han edificado parte de esta investigación. Gracias Liliana por tus siempre sugerentes lecturas que han sido vitales para esta investigación como son los casos de Besserer o James Scott; gracias Álvaro porque ha aprendido muchísimo de ti, más de lo que seguramente crees, gracias Juan Carlos por tu vital apoyo en cuestiones poscoloniales, gracias a Pilar Monreal por siempre brindarme apoyo y aliento, gracias Juan Ignacio y Javier por enseñarme algo más que antropología; y gracias a Menara, Victor del Arco, Greg y Ernesto por vivir parte del proceso y ser espejo en muchas situaciones.

A Carmen Márquez que me abrió las puertas de su casa y su biblioteca, sin apenas conocerme, para que esta investigación tuviera la documentación necesaria sobre teatro latinoamericano.

A Verónica Pallini por los materiales y su cercanía. No olvido tus aportes y tus menciones.

A César De Vicente Hernando. El Director en la sombra de esta tesis. Tu gran sabiduría, apoyo, motivación y trabajo han hecho posible tantas cosas a cambio de tan poco. Eres un regalo que me ha hecho la vida. Que en estas páginas haya algunos momentos que valen la pena se debe a ti también.

A mi familia en Canarias por demostrarme con sus constantes preguntas y amor que lo que hago, pese a la distancia, vale la pena.

Al universo de Teatro de la Escucha. Ustedes son el alma de esta investigación, con especial mención a: Silvia, Aurora, Yoli y Julieta. Me han dado muchísimo más de lo que se imaginan. Gracias Eugenio por el apoyo bibliográfico para una mejor comprensión del Método Encuesta y gracias, sobre todo, a Moisés Mato por abrir tu casa y tu corazón a este comunista.

Concluyo, y no por ello menos importante, con Fide, Oihana y Vida. A mi madre porque ha dado, con sus aciertos y desaciertos, todo su amor para ser gran parte de la persona que soy hoy día y brindarme las posibilidades que pocos y pocas tienen de estudiar en Canarias. A Oihana por aguantar este proceso que nos está costando algo más que el tiempo que no pasamos juntos. A Vida, para que algún día luches como algunas y algunos de los protagonistas de estas páginas por hacer de este mundo un lugar que merezca la pena ser habitado.

Después de estos agradecimientos cortos, se lo aseguro, no sé si tiene sentido que este material lleve solamente mi firma.

A Víctor Jara, Juan y Leticia in memoriam.

II. Presentación del libreto. Entre el teatro, la antropología y la política

“Pero algunos hombres llegan a un punto en que se dicen a sí mismos: ‘Si no hago tal o cual cosa, entonces no hay ni necesidad ni razón para que yo siga viviendo’. Y cuando muchos hombres llegan a ese punto, entonces la tierra tiembla.”

(Espartaco, Howard Fast).

1. Calentamiento entre bambalinas

Diario de campo, 12 julio 2008:

Termina el curso, todos nos disponemos a hacer una puesta en común final. Nos sentamos en círculo. Moisés se va a sentar a mi lado pero yo le digo en broma que donde mejor estoy es a su izquierda, él me dice que entonces para joder se sentará él a la mía. Nos reímos. En lo que el resto de la clase se va sentando, quedan 19 personas y eso que se han ido las chicas del País Vasco, voy pensando qué decir pero no hay tiempo para pensar más, me decido a hablar pero apenas esbozo decir que el curso ha sido interesante para un comunista, pero comunista de los de carné. No puedo seguir hablando porque si no comenzaría a llorar, hago un gesto con la mano dando pie a que hable el siguiente pero la persona que está a mi lado está llorando y la otra, y la otra...

Este fragmento pertenece a un momento determinado, cuando decidí, aún sin saber si sería posible, que sería interesante hacer una investigación antropológica sobre Teatro de La Escucha, (en adelante lo llamaré “La Escucha” tal y como nos referimos a dicha escuela coloquialmente). Algo que había sido capaz de conmover emocionalmente a tantas personas era algo que debía ser estudiado.

El fragmento, pese a pertenecer a un momento en el cual este proyecto aún no existía, refleja fielmente lo que en el campo se denomina: “tocar fondo” o “entrar en crisis”.

Fuera de contexto bien podría parecer un taller de autoayuda como los que analiza Eva Illouz, pero nos encontramos ante un curso de teatro social, o al menos eso es lo

que dice en los mails y folletos que se envían convocando los diferentes cursos que se ofertan, aunque ya veremos que muchos integrantes no tienen la sensación que es un curso de teatro sino otra cosa.

Por aquellos años plantear cursos de teatro social en Madrid era algo bastante novedoso, apenas había escuelas que plantearan de forma más o menos seria, o al menos continuada, dicha disciplina y mucho menos de forma reglada, esto último no existe a día de hoy.

Después de este momento, en la recogida, todo el mundo se despedía entre abrazos y largas despedidas con Moisés. Yo me comprometí a pasar un listado de mails y antes de irme en un instante que estaba solo, Moisés se me acercó y me dijo: “Bueno, contigo... ¿cuento no?”, le dije: “dime el día y la hora que aquí estaré”.

Tras ese fin de semana me convertí en alumno de Teatro de “La Escucha” durante dos años, con la pretensión de investigar aunque sin mayores expectativas. Fueron dos años en los cuales se unían dos de mis pasiones: el teatro y el componente político.

Durante esos años fui conociendo las figuras de Jean Goss, Mahatma Gandhi, César Chávez, Paulo Freire y Augusto Boal, entre otros, a la par que mi militancia en el PCE se iba enfriando poco a poco.

Todo cambio cuando tuve la oportunidad de volver al mundo académico a raíz de un puesto de becario en el Instituto de Migraciones, Etnicidad y Desarrollo (IMEDES) y pude ver cumplidas mis expectativas, crear un proyecto de investigación antropológica sobre teatro político.

En un comienzo partía de intuiciones, tal y como las definen Bourdieu, Passeron y Chamboredon (1975), indagando a partir de lo visto en esos dos primeros años. Comencé a indagar en trabajo analítico a partir de lo que veía.

A partir de ver cómo los itinerarios de muchos de mis compañeros cambiaban políticamente e iban ingresando en la Plataforma “A Desalambiar” y comenzaban a hablar como Moisés, usando sus expresiones, yendo a acciones de calle contra la denuncia de la esclavitud infantil. Para mí entender ese cambio era lo que sería la base de la investigación pero ¿cómo? ¿Quién había escrito sobre algo parecido? ¿Por qué unos cambiaban y otros no? Algunas de estas dudas fueron perfilándose a medida que iba objetivando en la lectura y en el campo.

La investigación se ha desarrollado sin beca lo cual ha dilatado el proceso el cual se ha estructurado del siguiente modo. Tras pasar dos años, entre 2008 y 2010

asistiendo como alumno he pasado otros dos años de observación participante en los cursos de primero y segundo. En eso dos primeros años recogía notas sin participar directamente en el proceso. En el último curso fue cuando, gracias a José Álamo, mi coordinador de equipo en el trabajo, que pude primero compaginar mi jornada laboral con el último año de trabajo de campo el cual se concentró principalmente en las mañanas. En dicho año además tuve que compaginar mi rol de alumno de dicha escuela con el de investigador cerrando un ciclo de tres años con el mismo grupo, algo que explicaré con mayor detalle en el capítulo metodológico.

Tras tres años de trabajo de campo he pasado 18 meses de excedencia laboral para terminar mi apartado de lecturas y de sistematizar mis diarios de campo a la par que ultimaba la historia de vida de Moisés Mato, así se llama el director de dicha escuela, así como las últimas entrevistas (en algunos casos más de una) de las treinta y una personas que han formado parte del proceso de investigación. Se puede decir por tanto que ha sido una investigación de 4 años sin contar los dos primeros años como alumno de la escuela sin rol investigador y sin contar el último año en el cual he sistematizado tanto el campo como las lecturas para poder organizar el presente escrito.

La tesis que a continuación presento es el resultado de dicha investigación. Se compone de tres bloques.

El primero de ellos, de componente claramente teórico, tiene un doble objetivo: a) generar un estado de la cuestión dentro de este campo de la Antropología Teatral y de la performance, que si bien no es nuevo como tal, si lo es en cuanto a la centralidad de la teatralidad como objeto de estudio (explicaré más adelante a que me refiero con esta afirmación que parece paradójica) y b) vertebrar un marco teórico que poniendo el énfasis en los procesos de creación artística intente explicar e interpretar, amparándome en la antropología principalmente pero no exclusivamente, los procesos de subjetivación política desde la praxis teatral. Para ello sostengo que la antropología es una disciplina que apenas se ha usado para tal empresa, más propia del campo de la filosofía, y que puede dar un paso más allá al entrar en procesos de trabajo vivo recuperando el Marx de los *Manuscritos Económicos y Filosóficos*.

El segundo de ellos es el metodológico, en el cual, centrándome principalmente en tres autores: Steven Feld, Eugen Herrigel y Loic Wacquant, mostraré cuál ha sido la metodología seguida y por qué ha sido necesaria tal prolongación en el tiempo.

En el tercer y último bloque, el más amplio, veremos más detenidamente los personajes que dan vida a este escrito. Es el bloque etnográfico, el que da mayor calidad de tesis antropológica a esta investigación interdisciplinar.

Para defender lo que sostengo en este escrito, y como explicaré con mayor detalle en el bloque metodológico, he seguido un amplio recorrido. Primero dos años como alumno de la escuela Teatro de “La Escucha” que son los años que denomino de preparación del terreno o palo flojo al ser los años en los cuáles me dejo llevar por: “rozar las asperezas del objeto” (Laplantine, 2010: 52) . Posteriormente dos años de observación participante en dos grupos que he seguido en diferentes niveles compuestos por 16 y 10 alumnos y alumnas (sobre todo chicas). Este periodo de dos años dio pie a un tercer año en el cual se siguió una participación observante o totalmente participante (Hammersley y Atkinson, 1994: 110) alternando un doble rol de alumno e investigador.

A este he de añadir un quinto año en el cual gracias a la incalculable ayuda de José Álamo, y la diligencia de mi director de tesis Carlos Giménez, he podido gozar de 18 meses de excedencia laboral en los cuales he concentrado parte de las entrevistas e historias de vida así como terminar las lecturas y comenzar la redacción del presente escrito.

He podido seguir en estos años, dentro de un universo que rondaba las 80 personas, las trayectorias de 31 alumnas y alumnos de la escuela siguiendo el siguiente criterio: a) alumnado cuyo proceso no he seguido por medio de la observación participante pero que he considerado lo suficientemente relevante como para que sus testimonios estuvieran aquí presentes, bien porque han estado involucrados en la escuela o porque lo estuvieron en determinado momento. En este caso me he valido de mis conocimientos de historiador para recopilar los datos de determinado momento que es el de la llegada de Moisés Mato a Madrid; b) alumnado que ha seguido el proceso en la escuela en determinados cursos entre los años 2010 y 2013. Los he entrevistado en diferentes niveles del proceso para poder cruzar lo que dicen. Desde alguien que lleva apenas 6 meses en la escuela con otros que llevan 2 o 3 años; c) he entrevistado dos veces, una a mitad de proceso y otra al final, a 4 alumnas y un alumno cuyo proceso he seguido desde el día de su entrada a la escuela hasta su último día en el proceso tres años después; d) He realizado dos historias de vida, la de una alumna, Guerra, la cual debido a la buena sintonía entre ambos en el proceso y su generosidad me brindó dicha posibilidad, y la de Moisés Mato, quien me ha servido de padrino (íbidem: 75) a lo largo del proceso.

Los nombres que aparecen a continuación son nombres cifrados de cantautores y cantautoras que guardan alguna relación con los verdaderos protagonistas de este escrito. Así lo he optado al ser algunos de sus testimonios muy íntimos y querer regirme lo más posible por una ética deontológica, tal y como les prometí en su día. Solamente el nombre de Moisés Mato y el mío propio son acordes con sus titulares pues no tenía sentido guardar dicho anonimato al saberse quiénes somos en todo momento.

En mi caso además, gracias a las recomendaciones de Teresa del Valle, en el seminario que la Universidad del País Vasco me brindó la oportunidad de presentar en mayo de 2013, y a determinadas etnografías que comentaré en el bloque segundo, me he guiado en algunas partes del escrito por la auto etnografía por dos motivos: a) uno por defender un tipo de antropología encarnada al considerarla más adecuada para seguir procesos de subjetivación política y b) para mostrar mis propios cambios no solamente en una de mis áreas profesionales, la del arte dramático, sino políticos. Me he guiado sobre todo en la obra de Louic Wacquant (2004), sólo que en vez de terminar sobre un ring, he terminado “sobre las tablas”.

2. Planteamientos iniciales. Un actor en busca de preguntas

Lo que pretendo con la presente investigación es intentar dar un giro dentro del campo de la antropología, que hasta ahora se ha conocido bajo dos paraguas, el de la teatral y el de la performance.

El pretendido cambio de perspectiva se pretende tomando en cuenta el proceso de creación y no sólo la representación. Esto es posible gracias al enfoque antropológico el cual se centra en los siguientes aspectos: a) Un abordaje de la ontología del ser social desde la praxis artística, b) Una transdisciplinariedad que enriquezca la mirada antropológica, especialmente desde la filosofía y el teatro (especialmente el social y político, los cuales distingo) y, c) Una perspectiva de subjetivación política desde la que rescatar los procesos creativos.

Atendiendo a estos tres enfoques intentaré, como antropólogo, aportar, no soluciones, pero sí nuevos puntos de vista a la eterna pregunta: ¿puede el teatro ser una herramienta de transformación social?

Este punto de vista me hace buscar dentro del campo del teatro desde el binomio Artaud, Boal y no Artaud, Brecht como ha hecho Ranciére (2010). Para el autor

francés ambas vías llevan a la supresión del teatro al ir contra el espectáculo (ibídem: 13) algo con lo cual problematizaré en su momento. Desde mi punto de vista, opuesto en este aspecto al de Ranciére, es justo ese camino, el que lleva al proceso, el que debe seguir el teatro.

De un lado Antonin Artaud; en su intento de crear un teatro que nos devuelva a la vida (Artaud, 2006: 10), como si de una epidemia de peste se tratara, que se resuelve con la muerte o la curación. Parece contradictorio el hecho de que la peste nos devuelva la vida. Artaud hace un alegato al teatro como contagio, que no deje el mundo indiferente, es una alusión a un teatro antropológico como materia viva que se traspasa de cuerpo a cuerpo.

Del otro, Augusto Boal; para quien el teatro es un medio de producción que se le debe devolver al pueblo. Sin duda con Boal la separación actor-público se rompe, surge la figura del “espectador”. El público convierte en parte integrante de la obra y el teatro se convierte en un ensayo de la revolución (Boal, 1982). Es ese punto de vista, el de “ensayo de” el que puede convertir al teatro en una posible herramienta de lucha.

Ahondaré en la experiencia teatral que active la praxis política del actor y la actriz. Praxis porque en escena se encuentran la teoría y la práctica (Gramsci: 1981: 52) potenciando la capacidad de agencia del dispositivo teatral (Deleuze, 1987: 64) al apropiarse de los cambios encarnados en los procesos teatrales. La propuesta atenderá, por tanto, no sólo al teatro como espectáculo sino también a la creación, desde el ensayo hasta la obra final, como ya he apuntado.

Abordar dicho proceso, al cual definiré como praxis teatral y que explicaré en su momento, nos adentra en un laboratorio de subalternidad, tal y como explica Scott, donde encontramos los: “discursos oficiales de los subordinados” (Scott, 2003: 137).

El código teatral nos ayuda a entender las relaciones de poder no sólo desde la comunicación, como se ha propuesto hasta ahora desde la Antropología de la Performance y la antropología del teatro, sino desde la subjetivación política que conlleva el proceso de creación. No es meramente lo que se dice, sino cómo se dice; y no es meramente el hacer sino cómo hacerse haciendo atendiendo a qué agente queda tras dicha praxis.

Para entender dicho proceso, he seguido un largo, pero rico proceso personal, dentro del mundo del arte dramático.

Tras formarme tres años como actor en la escuela de arte dramático, sita en Madrid, “Cuarta Pared”, de la cual soy profesor titular en el área juvenil desde hace 10 años, aprendí nociones básicas de interpretación desde lo que en el mundo del teatro llamamos *El último Stanislavski* (Osipovna, 1996). El último Stanislavski se diferencia del primero al dar un giro dentro de sus propias teorías y pasar a abordar el proceso de creación del personaje desde la memoria emotiva a las acciones físicas.

Esto me ha servido para tener mayores herramientas que me ayudaran a comprender planteamientos novedosos dentro del proceso de investigación. Me ha servido para ir construyendo un objeto de estudio del cual apenas he encontrado material previo del cual poder servirme debido a lo novedoso de su enfoque. Esto ha convertido dicha investigación en un apasionante reto.

En estos años mis preguntas de investigación han ido moviéndose desde la construcción de la contra hegemonía por medio de procesos artísticos hacia el campo de la subjetivación política en el proceso de creación. Esto ha generado que el foco de atención se haya ido moviendo desde el dispositivo teatral en sí al proceso de creación del mismo y los cambios agenciados por los actores implicados en el proceso.

Este primer paso se ha ido sustentando gracias a la labor de dirección, no sólo de mis directores de tesis, Carlos Giménez y Paco Ferrándiz, sino de personas como César de Vicente, Ariel James o los propios cuestionamientos de algunos de los agentes del campo, los cuales han cuestionado constructivamente mi proceso de investigación, principalmente Moisés Mato.

Las preguntas han ido, por tanto, cambiando a medida que iba construyendo mi objeto de estudio. Algunas de mis primeras preguntas de investigación eran: ¿Es posible la conformación de una contra hegemonía sustentada en el hecho teatral y la performance? ¿Qué formas y contenidos tendrán estas estéticas subalternas? Es decir, me preguntaba al comienzo de la investigación si había una coherencia entre lo que el alumnado mostraba en el proceso; no con sus sentimientos como mostraría Feld (2012) sino con sus ideas políticas. Si un tipo de teatro determinado terminaría por generar un tipo de contra hegemonía. En el fondo esto era seguir pensando desde un postulado platónico quien en Las Leyes sostiene que:

“La habituación a la buena música mejora al hombre, pero también sucede lo contrario; por ello no debe permitirse a los poetas que, con su juicio insuficiente, inspiren toda clase de melodías a los niños, y por ello también es de encomiar el uso egipcio que ha establecido modelos fijos e inmutables en pintura y en música”.
(Pabón, J.M y Fdez. Galiano M en: Platón, 2002: 23).

Pensando que determinado tipo de música (la distinción entre teatro y poesía no es clara en sus obras) tenía una correspondencia, sin más, análoga, con el tipo de persona que lo iba elaborando. Tarde tiempo en descubrir que esta afirmación guarda algo de verdad, pero indudablemente es mucho más complejo que como se expone.

La segunda pregunta expuesta liga la subalternidad con determinada producción artística. Esta pregunta es aún más deficitaria que la primera pues la subalternidad, en su acepción gramsciana, es todo, menos unitaria, de modo que preguntar por una categoría homogeneizadora desde un concepto heterogéneo es algo bastante peligroso para la producción científica. A Gramsci le interesaba el sujeto que habitaba la cultura, le interesaba entender cómo se podría cambiar la cultura en sentido antropológico y por ello dedico sus últimos alientos a estudiar: producción periodística, novelas, teatro, Iglesia Católica y partidos políticos, principalmente.

Mis cuestionamientos van muy en esa línea pero muy centrados en un solo campo de subjetivación, la producción artística, y la teatral en particular. Donde reside el mayor distanciamiento con Gramsci es en la categoría de subjetivación, la cual Gramsci, por tiempo histórico y producción científica no pudo plantearse. Es ahí donde Michel Foucault y Félix Guattari más han aportado a esta investigación que en el fondo lo que plantea es ¿por qué luchan las personas? ¿Es válido el arte para iniciar un proceso de lucha?

Estudiando la praxis artística otra pregunta relevante que poco a poco fue ganando peso en la investigación fue ¿Qué papel juega la categoría de verdad en un teatro que quiere abordar un hecho de la realidad? Esta pregunta que al principio parecía más periférica fue ganando terreno a lo largo de la investigación. Verdad y arte dramático han estado ligados uno con el otro, sobre todo en el siglo XX. Desde el propio Stanislavski hasta diversos autores, que veremos más adelante en el campo teatral, hasta otros provenientes de las Ciencias sociales, destacando Gadamer con su famosa obra *Verdad y Método*.

La verdad en teatro es una categoría muy difusa y subjetiva que además es polisémica. Se suele referir a la mal llamada “verdad” del actor o la actriz en escena, haciendo alusión a la interpretación y la veracidad de la misma pero también hay autores que sostienen que la propia acción escénica es en sí verdadera.

Pero ¿se puede hablar de verdad en estos casos? a qué se refiere Moisés cuando en un ensayo dice “eso tiene verdad”. Podemos identificar lo que vemos con la verdad o sería más apropiado usar otras categorías como veracidad.

Ciertamente entramos en un terreno bastante complicado donde la confusión de términos inunda el mundo del teatro y que necesitan una cierta aclaración.

El concepto de verdad me lleva además a cuestionarme quién da validez a dicha palabra, quién está legitimado para decir “eso es verdad”. Esto me lleva a plantearme la figura central de Teatro de “La Escucha” encarnada en Moisés Mato ¿Qué papel juega el maestro en este tipo de grupos? ¿Qué relación guarda la verdad con el poder en los procesos de creación artística?

Sin duda, ligar la verdad al poder me lleva a Foucault, pero ligar el proceso de creación a la figura del maestro nos introduce en un fascinante tema, que analizaré con detalle en el capítulo etnográfico, en el cual se transita desde las concepciones de corte más oriental del maestro, hasta las controvertidas figuras del profeta y el mago que trabajan entre otros: Weber, Mauss y Bourdieu.

Este razonamiento pasa indefectiblemente no sólo por la figura del mago sino por la creencia, no es tan importante el que produce sino el modo que tienen de vivirlo los adeptos ¿Por qué dedican tantas horas a la semana a hacer teatro algunas personas que no lo usan como profesión y no perciben dinero a cambio? ¿Sirve realmente este teatro para cambiar algo? ¿Qué papel juega el grupo en estos procesos? ¿Qué tipo de seducción produce Teatro de “La Escucha” para que algunas personas tras pasar menos de 48 horas en un taller hablen distinto? ¿Cómo es posible que en un corto periodo de tiempo alguien sea capaz de dejar su trabajo y su casa para hacer Teatro de “La Escucha” o sea capaz de coger una guagua de ida y vuelta cada lunes de cada semana para una clase de tres horas?

Aunque estas preguntas que me hacía cuatro años atrás aún tengan validez para la investigación, preguntas en torno a la figura de la categoría de verdad que tanto se alude en el mundo del teatro, las preguntas en torno al maestro, o cómo afecta a los actores y actrices el proceso de creación. Han surgido otras nuevas y más concretas.

¿Se puede hablar de teatro político en el caso de Teatro de “La Escucha”? Será interesante problematizar el propio concepto de teatro político y atender si dicho concepto se corresponde con lo que hace Teatro de “La Escucha” o en caso de ser otra categoría, ¿Cuál sería la apropiada para esta escuela?

¿Qué fines tiene Teatro de “La Escucha” y Moisés Mato en particular? ¿Se puede hablar de secta como piensan algunos y algunas? siendo Moisés Mato cristiano de base ¿Teatro de “La Escucha” es una escuela que sólo admite cristianos o que forma cristianos?

Por último quedan los cuestionamientos que han terminado por convertirse en centrales. Son los referidos al proceso personal de los agentes que se han acercado a la escuela y han seguido el proceso algunos meses o años, preguntas más centradas en los cambios de valores y de concepciones del mundo; ¿Se puede hablar de transformación personal? ¿En tal caso se da en todas las personas que siguen el proceso? ¿Qué tipo de persona se acerca a Teatro de “La Escucha”? ¿Cómo afecta el proceso de creación a la gestación del habitus? ¿Se puede hablar de subjetivación política? en tal caso ¿Dónde se objetiva?

Todas estas preguntas marcan dónde se encuentra mi objeto de estudio a día de hoy. Centrado en la subjetivación política a través del arte y con un posicionamiento claro. El teatro hasta ahora ha sido estudiado como un arte para ser visto, con potencial transformador desde el mensaje que comunica. Lo que defenderé en las siguientes páginas es que ese planteamiento debe ser superado, su potencial (muy importante hablar de potencial) transformador reside en su praxis, en su realización como arte vivo y en su proceso.

La presente investigación puede ser de interés para difentes tipos de personas. Para militantes políticos que se planteen cuestiones acerca de la subjetivación política. Para artistas que trabajen cualquier tipo de disciplina, en especial la teatral desde un punto de vista político o incluso social. Finalmente para investigadores o investigadoras que se estén cuestionando la subjetivación política y el papel de la agencia, y no sólo desde la praxis artística.

A todos y todas advertirles que el objetivo de la presente investigación es producir el mismo efecto que la peste:

“Entre el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, y el actor que persigue sus sentimientos, entre el hombre que inventa personajes que nunca hubiera imaginado sin la plaga y los crea en medio de un público de cadáveres y delirantes lunáticos, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importan aquí, y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdadera epidemia”. (Artaud, 2006: 28).

Sólo se necesita, una vez cerrado el escrito, actuar.

III. Marco teórico. De la escena a la vida y de la vida a la escena

Calígula: “¡No, Escipión, es arte dramático! El error de todos esos hombres reside en no creer suficientemente en el teatro. Si no fuera por eso, sabrían que a todo hombre le está permitido representar las tragedias celestiales y convertirse en dios. Basta con endurecer el corazón.”

(Calígula, Albert Camus).

1. Filosofía y teatro. El camino de la experiencia

Lo que propongo a continuación es generar un marco teórico abordado desde tres disciplinas para construir el presente objeto de estudio, la subjetivación política desde la praxis teatral. Estas tres disciplinas científicas son: la filosofía, la antropología y la política; generando un punto de vista que hasta ahora no se ha desarrollado lo suficiente.

La praxis teatral será el hilo de unión entre las tres disciplinas expuestas y es a su vez lo que convierte a la presente investigación en algo novedoso y no tratado hasta ahora en el campo de la antropología.

El teatro será entonces el medio para entender el presente objeto de estudio, el vaso comunicante que haga fluir a las tres disciplinas citadas y les dé una nueva posibilidad. Denostado por la gran mayoría de los militantes políticos, visto desde una óptica periférica por parte de la antropología y usado desde unos parámetros carentes de agente político por parte de la filosofía, el teatro se convierte en la presente investigación en el medio, y no el fin, que abre una nueva vía al campo de la militancia política.

Esta relación entre teatro y teoría filosófica o antropológica se ha resistido a lo largo del tiempo, porque el teatro no está en la mente ni en las páginas (Fortier, 2000: 2). La relación entre ambos, salvo algunas salvedades puntuales, no tiene un recorrido muy extenso de modo que ha sido crucial estar atento a las fuentes de búsqueda que han propuesto antropólogos antes que yo.

Para ello el primer paso es entrar a problematizar el concepto de experiencia estética, siguiendo las recomendaciones de Victor Turner. Lo que pretendo es dar un giro a la experiencia estética clásica, que se sigue moviendo dentro de un marco idealista, para aterrizarla en un marco materialista, pasando de lo trascendente a lo inmanente.

El campo de la filosofía me permite el primer anclaje teórico desde el concepto de la experiencia estética. Para ello me amparo en un rico plano teórico que comienza en Kant y termina con las corrientes posmodernista y post-estructuralista. Sus límites para la presente investigación se encuentran en que son discusiones teóricas sustentadas en la abstracción faltando el agente de dicha experiencia.

Si bien en el campo de la filosofía este giro se desarrolla en el siglo XX, como veremos más adelante, en el campo de la antropología ha sido más complicado al estar muy ligado al campo de lo religioso por medio del ritual y por entender además el ritual como un momento determinado.

La antropología aporta dos elementos indispensables. El primero; introduce al agente en dicha discusión, aunque no será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando consiga desligarlo del hecho religioso. Esto no desmerece la riqueza que se encuentra en lo teatral en la historia de esta disciplina. El segundo; me aporta una metodología que necesita ser coherente con el encuentro en escena de dicho agente. La metodología que aporta el trabajo etnográfico, con sus diferentes herramientas; diario de campo, entrevista e historias de vida (cito solamente las usadas pero no son las únicas) me ha permitido poder combinar continuamente el marco teórico con el aportado por el campo, suscitando una discusión entre lo empírico y lo teórico.

El tercer elemento, el político, es el que ha terminado por ceñir el objeto de estudio a un determinado tipo de teatro, el teatro político y social, y ha alumbrado el seguimiento etnográfico hacia determinadas cuestiones y no hacia otras para terminar girando siempre en torno a las mismas cuestiones de fondo: ¿qué necesita el teatro para ser una herramienta política? ¿qué tipo de agenciamiento político tienen las personas que realizan una determinada praxis teatral?

El objetivo es por tanto dejar de ver la obra de arte como mercancía, como valor de cambio como le llamaría la corriente situacionista (Debord, 2009), para analizarla como valor de uso. Para ello he centrado mis análisis no en el público o en el mensaje que se le quiere transmitir, sino en la ontología del agente que hace dicha praxis teatral.

Pero no una ontología del ser en abstracto, como hicieron los primeros fenomenólogos, sino una ontología del agente político, intentando ser consecuente, como he intentado desarrollar en la sección metodológica, con una antropología políticamente situada, tan necesaria en los tiempos presentes.

Para ello, siguiendo como punto de partida la visión de Turner, considero pertinente empezar por definir qué se ha entendido por experiencia estética y cómo considero que debe ser entendida. Para Turner la Antropología de la Performance no era otra cosa que una antropología de la experiencia.

1.1. De la experiencia estética idealista. El sujeto entra en el laberinto de las ideas

Siguiendo la estela de Victor Turner, como punto de partida, situando la Antropología de la Performance dentro de la antropología de la experiencia, el primer paso es desvelar, cómo entienden la experiencia estética los filósofos idealistas.

Me centraré en las figuras de Immanuel Kant y de Friedrich Hegel al ser ambos los filósofos que más trabajaron el punto de vista de la experiencia estética dentro de sus respectivos marcos filosóficos. No presentaré una disertación sobre ambos filósofos en general sino lo que dicen acerca de la experiencia estética.

Immanuel Kant pretende por medio de sus tres Críticas responder: a) los juicios sintéticos a priori del entendimiento en la *Crítica de la razón pura* y de la razón en la *Crítica de la razón práctica* y b) por medio de su última Crítica, la *Crítica del Juicio*, aplicar los conceptos de propositividad, propósito y causa final a los juicios estéticos y científicos (Körner, 1987: 106 y 161).

El primer gran paso de Kant es preguntarse si es posible razonar sin ir a la experiencia para obtener algún conocimiento (Kant, 2009 c: 9). Su cometido es ir a la razón sin relación con la experiencia empírica para hacer una ciencia de la metafísica, es por ello que más que prestar atención a los conceptos empíricos (a posteriori), se centre en los a priori (previos a la experiencia). Para ello plantea una revolución copernicana que se basa en sustentar el conocimiento desde sujeto en vez de hacerlo desde el objeto. El sujeto kantiano constituye al objeto, lo hace suyo, lo crea.

Kant distingue entre sujeto y objeto, siguiendo la lógica de inaugurada por Descartes, para conformar el objeto desde la forma en la cual lo piensa el sujeto. El sujeto deja de ser pasivo para conformar la realidad tal y como la establece en su mente. En su

intento de de conjuntar el racionalismo, abanderado por Descartes, y el empirismo, liderado por David Hume, Kant estudia el sujeto como la fuente que construye el conocimiento del objeto a través de las representaciones que el sujeto, mediante la sensibilidad inherente a su naturaleza, toma del objeto.

¿Qué camino nos queda libre? La posibilidad de la experiencia, como conocimiento en el cual todos los objetos, en último término, deben poder sernos dados, si su representación ha de tener para nosotros realidad objetiva. (Ibídem: 184).

Kant no niega con este giro copernicano el valor de la experiencia, de hecho llega a afirmar que: “No hay duda que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia” (ibídem: 33) solo que no liga todo el conocimiento a la experiencia.

A Kant no le importa la realidad en sí, sino lo que el sujeto construye a partir de ella. Sólo hay objetos para el sujeto (formalismo kantiano). El mundo de la experiencia posible es aquella que el sujeto hace posible para sí. El sujeto da forma a las cosas y no sabe por tanto que son las cosas en sí misma (esto le une a Descartes). La diferencia con Descartes es que no hay certeza en este con la realidad exterior (depende de Dios) pero Kant cree en la forma del mundo porque el sujeto cognoscente le da tal forma. Kant prescinde de Dios. El mundo que el sujeto conoce es el mundo que el sujeto construye, el mundo de la experiencia posible. Hay otro mundo imposible que es el mundo de las cosas en sí pero esto no le interesa a Kant sino lo que las cosas son para los sujetos.

Por ello distingue entre lo sensible, donde se presentan los fenómenos, lo que nuestros sentidos captan de la realidad, y el entendimiento, que es la capacidad de producir nosotros mismos representaciones (ibídem: 77).

El conocimiento avanza para Kant por medio de categorías, que son los conceptos puros del entendimiento, gracias a las cuales se pone orden en nuestra experiencia. Dicho orden es posible gracias a que podemos sintetizar lo múltiple mediante la síntesis de la apercepción.

Ahora bien, ¿cómo es posible que un teórico como Kant con estos planteamientos que buscan en el fondo una experiencia de la metafísica, algo que de por sí es un oxímoron, termine su trabajo con una Crítica basada en los juicios estéticos?

Esto es posible para Kant porque para Kant la experiencia estética no incluye la aplicación de los conceptos. El juicio estético es producido por la imaginación y el

entendimiento (Körner, 1987: 168). Al no negar sino realzar la figura del sujeto, Kant lleva la experiencia estética al campo de lo subjetivo pero lo universaliza.

De un lado da la centralidad al sujeto frente al objeto y del otro lleva al juicio del gusto a la satisfacción (Kant, 2009: 128). Lo bello no tiene por qué tener un fin para Kant, lo bello es placentero, esa es su finalidad. Sin embargo, ese placer llega después del juicio que se emite y no al revés, es un juicio subjetivo que es la base en la armonía de las facultades del conocer (ibídem: 144). Dicha armonía es produce por un juego libre entre imaginación y entendimiento mediados por la representación. La belleza, no es empírica para Kant, sino que es otorgada por nosotros al objeto y como todos tenemos entendimiento es posible universalizarla.

El arte es una finalidad sin fin para Kant pues no tiene concepto siendo el fin: “[...] el objeto de un concepto” (ibídem: 147), de este modo la causalidad del arte es: “[...] conservar, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento” (ibídem: 150).

Lo que defiende Kant es que el arte viene determinado por el juicio estético del sujeto y este juicio no es el mismo que el del conocimiento al ser el arte una finalidad sin fin. El arte no es un oficio sino que es una actividad libre. No puede haber arte si no hay dicha libertad de crear.

Además, esa creación es para Kant más bella entre más se acerca a la naturaleza como defiende en su proposición 45. Esto viene a ser fundamental en Kant a la hora de defender que el arte entre más se acerca a la naturaleza más conecta con nuestro a priori que viene a ser el sentido común, y defiende con ello que exista la figura del genio como aquel creador que tiene un don innato de la naturaleza. Este acercarse a la experiencia estética próxima a la naturaleza nos acerca para Kant a la experiencia de lo sublime que viene a ser lo que no puede ser comparado con nada haciendo pequeño al resto siendo imposible de captar por los sentidos, algo similar a la disposición que tiene el espíritu hacia lo moral (ibídem: 205).

Es esencial entender este modo de entender la experiencia estética en Kant, para comprender, no sólo, determinada corriente de filósofos que van en esa dirección, sino algunas de las corrientes actuales de la antropología del arte con las cuales disertaré en este capítulo.

Para terminar la base filosófica idealista, que tiene su centralidad en la subjetividad del sujeto inaugurada por René Descartes, hemos de llegar al triunfo total de dicho sujeto, en concreto del sujeto burgués, de la mano de Friedrich Hegel.

Hegel es el filósofo de la revolución francesa. La apropiación de todo lo real, de la totalidad, esto es lo que marca la filosofía hegeliana. Se apropia de la totalidad de lo real. Piensa la historia universal, no la res extensa o el objeto, sino la historia. Frente a un Marx que piensa la historia desde los hechos, Hegel aún parte del sujeto.

Hegel da un gran avance al equiparar el sujeto a la materia. El sujeto es el hombre, la sustancia es la historia, pero ocurre que la historia y el hombre se hacen al mismo tiempo. La historia hace a los hombres, los hombres hacen a la historia. La historia de ese sujeto que es el hombre, es la historia del desarrollo autoconsciente de un espíritu que es el hombre a medida que se va dando forma a través de la historia es lo que Hegel llama Espíritu Absoluto o Idea absoluta.

El fin, enunciado como puro deber, lleva esencialmente en sí el contener esta autoconciencia singular, la convicción individual y el saber de ella constituían un momento absoluto de la moralidad. Este momento en el fin convertido en objetivo, en el deber cumplido, es la conciencia singular que se intuye como realizada o el goce, que va implícito así en el concepto de la realización de ella, Pero, de este modo, el goce reside también en ella como intención; pues está tiende, no a mantenerse como intención como oposición al obrar sino a actuar o realizarse. (Hegel, 1985 b: 350).

Hegel reconoce el devenir del ser partiendo del espíritu o la idea absoluta, sin embargo, sujeto y materia son lo mismo, son la historia humana. Historia del autodesarrollo de la historia humana que se hace desde la negación. Todo lo que surge lo hace para morir y ser otra cosa. La historia avanza para Hegel de negación en negación llevando la dialéctica a un proceso continuado entre tesis, antítesis y síntesis que ve su culmen en el Estado prusiano de ahí que llegue a afirmar que se ha llegado al absoluto, es el fin de la historia y el fin del arte para Hegel. Ya no hay otra experiencia superior.

Lo expuesto me sirve de guía para entender los postulados de Hegel respecto al arte y en concreto al teatro, al cual le dedico parte de su estética. Para Hegel el arte es más perfecto, no en tanto se acerca a la naturaleza como propone Kant, sino en cuanto más se acerca al espíritu, de hecho:

“[...] el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia [...] El espíritu tiene conciencia de sí mismo; mas no puede aprehender de manera abstracta la idea que concibe; sólo puede representarla bajo la forma sensible. Imagen e idea coexisten en su pensamiento y no pueden separarse. (Hegel, 1977: 32 y 43).

El arte pasa a tener un fin en sí mismo dejando de ser la finalidad sin fin de Kant. El fin del arte para Hegel es inducir al perfeccionamiento moral representando lo bello. Como vemos, arte y moral siguen estando totalmente unidas a Kant y Hegel que no han roto aquí con la influencia de Platón.

El arte es lo que la subjetividad muestra de lo absoluto. De ahí que en el plano de la poesía y el teatro distinga entre el arte lírico que sería aquel que es meramente subjetivo y el épico que muestra el espíritu nacional, sacando es este último el conflicto de la mera individualidad, algo que influye como veremos más adelante en Bertolt Brecht.

Aunque también el epos tiene como punto de unidad un acontecimiento individual, éste se desarrolla sin embargo ante sí sobre el terreno muy extenso de una amplia realidad nacional y puede extenderse en múltiples episodios y en su autonomía objetiva. [...] dado que en lo dramático, por una parte, ese fundamento épico desaparece, como ya dijimos, y por otra, los individuos no se expresan en singularidad simplemente lírica, sino que a través de los contrastes de sus caracteres y fines entra así en íntima relación recíproca, de manera que este nexo individual constituye por cierto su existencia dramática, surge entonces también la necesidad de una armonía más sólida de la obra total. Esa cohesión responde tanto a lo subjetivo como lo objetivo. Como objetivo desde el punto de vista del contenido concreto de los fines que los individuos realizan mientras lucha; subjetivo, porque desde luego este contenido en sí sustancial aparece en lo dramático como pasión de caracteres particulares. (Hegel, 1985: 243)

Para Hegel el arte es una representación del momento histórico como lo es la propia historia que se sigue desarrollando de un modo dialéctico sólo que sigue siendo la representación del Espíritu absoluto y no fruto de los hechos, de la certeza sensible.

Lo que rescato de Hegel, y será fundamental para entender un teatro político, es que comienza a sacar el conflicto de la mera individualidad para llevarlo a personajes colectivos, la única diferencia es que parte del espíritu en vez de partir de la experiencia del agente en sí misma.

Es por ello que distingue la historia del arte dramático de oriente de la de occidente desvinculando a la primera por carecer de las siguientes características:

- Principio de autonomía y libertad individual o autodeterminación, siendo además necesario la aparición de la subjetividad como libre derecho.

- En el arte oriental la sumisión del sujeto a la voluntad de dios es la única potencia dominante no permitiendo ninguna particularidad (ibídem: 287).

El comienzo de la verdadera poesía dramática está entre los griegos con el principio de libre individualidad que torna posible por primera vez la perfección de la forma del arte clásico que encuentra en el romanticismo su momento culminante en la historia.

Resumiendo lo hasta ahora expuesto encontramos en Kant a un sujeto que pasa a ser la centralidad, el que crea el objeto siendo un sujeto activo frente al sujeto pasivo (revolución copernicana) que es capaz de tener experiencias y conocer más allá de ellas. Ese sujeto en Hegel es capaz de crear un arte que se va acercando a la perfección no entre más cerca esté de la naturaleza como en Kant pero sí entre más cerca esté del Espíritu, del cual procede.

El problema en la concepción de ambos reside en que no son capaces de dar explicaciones materialistas, el sujeto sigue sujetado a lo extra sensible, siendo la experiencia la producida por su mente aunque ya hay intentos de unión entre cuerpo y mente por parte de Hegel.

Comprender estos rasgos generales de los dos autores nos da la clave para entender su influencia en el siglo XX y trazar el camino de la discusión que nos llevará hacia un arte materialista e inmanente.

Para ello mi propuesta es seguir buscando la idea de la experiencia estética a través del campo de la filosofía para terminar liberando al sujeto de esa trampa ilusoria en la cual la han metido los filósofos idealistas. El mejor modo de comenzar a mostrar dicha trampa es ver dos aplicaciones concretas de dichos postulados, uno desde el campo de la filosofía y otro del campo de la antropología.

Para dicha tarea expondré dos ejemplos claros que abordan dicha cuestión, la de la experiencia estética. El primero de ellos, dentro de la filosofía es Tatarkiewicz. Para él, la experiencia estética pertenece al mundo psíquico. En una clara influencia kantiana que distingue objeto y sujeto, es decir, la realidad, del yo que la observa respectivamente.

Para Tatarkiewicz se ha intentado definir el arte desde seis características que lo distinguen del resto de actividades humanas: a) Produce belleza; b) Representa la realidad; c) Crea formas; d) Expresa; e) Produce experiencia estética en quien lo observa y f) Produce un choque. (Tatarkiewicz, 2001: 56-61). Sin embargo, ve todas

estas características insuficientes por sí mismas, la experiencia estética es sólo una de ellas.

El intento del autor polaco es hacer una teoría dual de la experiencia estética integrando un tipo de experiencia directa más ligada a las artes plásticas y otra en la experiencia misma, más propia, aunque no exclusiva, de la poesía (Dziemidok en Tatarkiewicz, 2001: 18).

Tatarkiewicz sostiene una idea pluralista del arte que consiste en que no existe una sola definición universal del arte sino que dependen del contexto histórico y espacial. Esto no debe interpretarse como un giro relativista. Lo que defiende es que el valor estético es múltiple y no puede reducirse a un solo patrón (ibídem: 15).

Acorde con dicha idea considera que hay experiencias estéticas de carácter pasivo y otras de carácter activo. Ambas comprenden factores intelectuales y emocionales (ibídem: 375). Tiene una doble vertiente. Por un lado de euforia ligado a la poesía, de corte emocional, anti intelectual, que sobre todo se liga a la excitación del sujeto que se encuentra con el objeto. Por el otro contemplación que es la etapa en la cual se concentra en el objeto una vez que lo ha percibido (ibídem).

El otro ejemplo procede de la antropología, de la mano de Jacques Maquet. Para él, la antropología tiene como aspecto distintivo que no analiza el arte como algo autónomo sino inserto en un contexto:

“En la antropología, respecto a otras disciplinas que ven el arte como algo autónomo, el arte no se reduce a una configuración ideacional de las formas sino dentro de los otros sistemas tales como los filosóficos, las creencias religiosas y las doctrinas políticas. No se separa de las organizaciones sociales que lo sostienen ni de las redes institucionales estatales sino que se relaciona dentro del sistema de producción”. (Maquet, 1999: 19).

Sin duda alguna es acertada la distinción que da a la antropología respecto a otras disciplinas al insertarla en el sistema de producción de la sociedad de modo que no se puede entender el arte sin la sociedad que lo produce.

Sin embargo, pese a dicha afirmación, considero erróneo su acercamiento idealista a lo que es la experiencia estética ante la cual sigue separando al sujeto del objeto. Para él, la referencia experiencial no es la de un sujeto eyectado en la sociedad como plantean Husserl o Heidegger, sino un suceso psíquico tal y como defiende Tatarkiewicz. Hay un observador con actitud desinteresada, concentración y sin análisis; y hay un objeto cuyas formas visibles delimitan el área (ibídem: 71).

Distingue, no obstante, el experimentar intelectual del vivencial. Experimentar es un proceso consciente pero siempre mental. Aunque esté desencadenado por estímulos externos o por una idea, lo que experimentamos es un contenido mental, (ibídem: 145). Esto es vital para Maquet y su punto de vista, pues para él los símbolos se aprehenden mentalmente conectando el observador con el significado.

Para sostener tales argumentaciones Maquet alude a la meditación budista y al arte como comunicación pese a que se llega a cuestionar si se debe incluir el artista dentro de su definición de experiencia estética.

“Entre aquellos que diseñan y dan forma a los objetos estéticos y aquellos que contemplan estas obras, no hay comunicación a través del mensaje. Hay comunión a través de las experiencias. Qué intenta decir el artista. No es la pregunta correcta. La pregunta correcta es ¿Qué experiencia quiere expresar y dar forma el artista?”. (Ibídem: 199).

Lo que propone el autor es ver la obra de arte separada de su creación, dándole vida propia a la obra de arte, como veremos en Gadamer, la cual se actualiza no en el momento de creación sino en el de visión, es decir, la persona que ve desentraña la experiencia que quiere expresar el artista pero sin el artista, lo contrario a lo que pretendía al inicio de su escrito. Sería como estudiar el *Guernica* queriendo entender la experiencia de Picasso pero sin Picasso, sin su contexto.

Para Maquet, la unidad de la experiencia estética está en el observador individual de modo que separa al receptor del emisor y al receptor de lo que ve.

Su conclusión se puede resumir en el siguiente fragmento:

“La experiencia estética es contemplación. La antropología de la experiencia estética es cognición. Y es cognición antropológica [...] una realidad construida sobre la base de ciertos datos, a través de ciertos métodos de investigación y procedimientos lógicos, y expresados en ciertos discursos”. (Ibídem: 299).

Es más, termina abogando por una metodología más propia de la psicología que de la antropología:

“La experiencia estética como objeto de estudio antropológico nos introduce en el campo de los fenómenos internos. Los antropólogos no están preparados para tratar con los fenómenos puramente mentales. Porque estos fenómenos no pueden observarse desde fuera, deben observarse desde dentro por medio de un enfoque experimental; lamentablemente, el método experimental parece negar cualquier posibilidad del conocimiento crítico”. (Ibídem: 309).

Desde mi punto de vista la cuestión radica en cómo salir de esta deriva idealista a la cual nos llevan algunos antropólogos del arte. Hay dos vías posibles. La primera es la que propone Paul Ricoeur. Para él el arte es una experiencia recíproca. Siempre se hace una obra de arte para que sea vista. El artista comunica una experiencia personal que adquiere el carácter de lenguaje desde la obra artística (Ricoeur, 2003: 244).

El camino de Ricoeur hacia el arte es interesante por dos motivos principalmente. El primero de ellos es que aborda la estética desde la cuestión narrativa (idea sumamente interesante que desarrollaré más adelante). El segundo de ellos que sigue el hilo kantiano que liga el arte y la moral. La relación entre ética y estética pueden iluminar la una a la otra desde la singularidad del ser. La obra de arte ha de ser pues singular y comunicable para Ricoeur. Se convierte en testimonio e incitación de modo que rompe el marco artístico para entrar en el moral. Es testimonio en cuanto comunica algo ejemplar y es incitador en el trasfondo de sus actos.

Ricoeur está esbozando una teoría de la recepción desde un marco axiológico, pero le falta dar el paso hacia la praxis no del que ve sino del que hace. Esto me lleva a la segunda propuesta.

La segunda de ellas dar un giro no hacia el espectador sino hacia el artista. Esta es la vía que propone Nietzsche, incluir al espectador en el marco de la experiencia artística:

“¡Pero si al menos ese «espectador» les hubiera sido bien conocido a los filósofos de lo bello! —quiero decir, ¡conocido como un gran hecho y una gran experiencia personales, como una plenitud de singularísimas y poderosas vivencias, apetencias, sorpresas, embriagueces en el terreno de lo bello! Pero me temo que ocurrió siempre lo contrario: y así, ya desde el mismo comienzo, nos dan definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la figura de un gordo gusano de error básico.” (Nietzsche, 1996: 121).

La propuesta de Nietzsche conlleva una implicación personal desde la propia experiencia rompiendo con la visión de belleza clásica que se suele identificar con la contemplación y lo subjetivo.

Lo subjetivo no desaparece en Nietzsche sino que se transforma en una nueva actitud. No es contemplación sino acción.

Sin embargo la propuesta del alemán excluye la moral del arte:

“¿Qué significan, pues, los ideales ascéticos? En el caso de un artista, ya lo hemos comprendido: ¡absolutamente nada!... ¡O tantas cosas distintas, que es lo mismo que absolutamente nada!... Eliminemos por de pronto a los artistas: ¡no tienen, ni de lejos, suficiente independencia en el mundo y contra el mundo como para, que sus apreciaciones de valor y los cambios de éstas] mereciesen interés en sí! ¡Los artistas han sido en todas! las épocas los ayudas de cámara de una moral, o de' una filosofía, o de una religión; prescindiendo totalmente, por otro lado, del hecho de que, por desgracia, han sido muy a menudo los demasiado maleables cortesanos de sus seguidores y mecenas, así como perspicaces aduladores de poderes antiguos o de poderes nuevos y ascendentes.” (Nietzsche, 1996: 118-119).

Me encuentro pues entre una bifurcación escénica en este camino que deja la vereda idealista para adentrarse en la materialista, pero cuál será la vía adecuada, la que integra la ética y la estética o la que reniega de lo moral.

¿Se puede pensar lo estético sin el plano ético o el plano moral?, la pregunta no es nueva y mi planteamiento va más ligado a la unión de ambos planos, el ético del estético. Este camino ya fue trazado en el siglo XIX de la mano de Sören Kierkegaard en *Ética y estética*. Es relevante el título de la obra que liga lo ético con lo estético y lo enmarca en un proceso como reza el subtítulo de la obra “En la formación de la personalidad”.

Para Kierkegaard la ética va ligada al devenir del ser aunando en ella lo estético:

“[...] la ética es lo que hace que el hombre devenga lo que deviene; por lo tanto no hace del hombre algo distinto de sí mismo; no aniquila lo estético, sino lo transfigura. Para que un hombre pueda vivir éticamente es necesario que tome conciencia de sí mismo tan profundamente que ninguna contingencia se le escape. La ética no borra esa concreción, sino que ve en ella su tarea, ve la materia con la cual debe formar y lo que debe formar” (Kierkegaard, 1955: 133-134).

Lo estético es lo inmediato y lo ético lo que deviene, ambos conceptos han de ir unidos siendo interesante su apertura a lo procesual, aunque lo ético lo que ha de dominar lo estético pues no puede haber un vida bella considerando sólo lo estético sino considerar unas premisas éticas.

Lo estético es la apertura a lo posible y lo inmediato, lo ético al porvenir y a la tarea de modo que en lo ético está lo sí mismo (que tanto influye en Ricoeur y Foucault), la historia del ser que deviene en tanto que es eo ipso activo (ibídem: 105). No es el sí mismo griego aislado, desde la lectura de Kierkegaard que es diferente a la foucaultiana como veremos en su momento, sino un sí mismo que en tanto que es eo

ipso (actuante). El sí mismo de Kierkegaard es una reflexión sobre sí mismo que al mismo tiempo es una acción, es un elegirse a sí mismo (ibídem: 140).

Es en esa elección donde el camino de la ética lleva al ser a una vida bella. La vida pasa a tener una intencionalidad y de esa intencionalidad surge un devenir ético estético constante.

Es importante tener clara la figura de Søren Kierkegaard para entender a esa corriente de autores que intentan dar la primera salida a la trampa idealista. Son los autores que ven en la experiencia ligada al arte una unión de lo ético con lo estético e introducen al sujeto en un universo dentro del cual está inserto.

Algunos de estos autores: Dilthey, Gadamer y Dewey; rompen con la lógica idealista dando suma importancia a la experiencia.

1.2. Entre pragmatismo y hermenéutica. La primera propuesta de salida de la trampa idealista

Para hablar de experiencia estética el primer autor al que me referiré es Wilhem Dilthey, cuya influencia es vital en la Antropología de la Performance como mostraré más adelante cuando hable de Victor Turner y Richard Schechner.

Se encuentra en Dilthey una clara apuesta por romper con el pasado idealista que muchos de sus contemporáneos vivieron o bien en una vuelta al neokantismo o bien por una clara apuesta hegeliana marcada sobre todo por lo que se denominó “la izquierda hegeliana” cuyo culmen fue el pensamiento marxiano. De hecho la obra cumbre de Dilthey *Introducción a las ciencias del espíritu* guarda una cierta nostalgia por los títulos hegelianos.

Para Dilthey hay dos ciencias centrales, las ciencias de la naturaleza y las del espíritu. Las primeras son aquellas a las cuales el hombre (usando el lenguaje decimonónico) no puede acceder directamente desde la experiencia de modo que sólo puede conectar con ellas desde la explicación “Erklären”. Las segundas en cambio pueden ser comprendidas “Verstehen” al ser realizadas por el hombre.

Lo que está proponiendo Dilthey es romper con el hiato kantiano (Fernández, 2009: 9) distinguiendo la experiencia sensible de la intelectual. Es más su propuesta filosófica propone romper con el apriorismo kantiano proponiendo que a las ciencias del espíritu sólo podemos acceder desde la experiencia (Dilthey, 1944, 1974, 2000).

“Ya hemos indicado que los sujetos de los juicios acerca de la realidad social son los individuos. Los sujetos de los juicios acerca de la naturaleza son inaccesibles para nosotros, mientras que los de la vida social, de sus circunstancias, de la acción y de la pasión, se contienen en la experiencia interna.” (Dilthey, 1944: 220).

El paso que ofrece Dilthey dentro del historicismo alemán es dar a la experiencia un punto central y de validez científica como método de conocimiento, sólo puedo comprender lo que puedo vivir.

De este modo aleja del campo del intelecto el conocimiento y lo liga, o mejor dicho, lo conecta con la experiencia. Experiencia, intelecto y razón pasan a ser elementos continuos que no pueden ser separados (Fernández, 2009: 9).

Para Dilthey una experiencia vital se puede definir como:

“Entre estas experiencias vitales se cuenta también el sistema permanente de relaciones en que está ligada la mismidad del yo con otras personas y los objetos externos. La realidad de este mismo, de las personas extrañas, de las cosas que nos rodean y las relaciones regulares entre ellos forman la armazón de la experiencia vital y de la conciencia empírica que en ella se constituye. El yo, las personas y las cosas en torno pueden llamarse los factores de la conciencia empírica, y ésta consiste en las relaciones mutuas de esos factores. Y sean cualesquiera los procedimientos que pueda emplear el pensamiento filosófico, en los que abstraiga de los factores particulares o de sus relaciones, siguen siendo los supuestos determinantes de la vida misma, indestructibles como ésta e inalterables por ningún pensamiento, puesto que están fundados en las experiencias vitales de innumerables generaciones. Entre estas experiencias vitales, que fundan la realidad del mundo exterior y mis relaciones con él, las más importantes son las que limitan mi existencia, ejercen sobre ella una presión que no puedo eliminar, que frenan mis intenciones de un modo inesperado y que no puede alterarse. La totalidad de mis inducciones, la suma de mi saber se basan en estos supuestos, fundados en la conciencia empírica.” (Dilthey, 1974: 43).

El peso que dejará sobre autores venideros como Husserl, Heidegger, Ricoeur, Gadamer y Dewey se puede entrever en estas líneas. El ser está inserto en la realidad y de la relación con esa misma realidad se van insertando no es su mente sino en su cuerpo como defiende en *Teoría de las concepciones del mundo* (1974).

Su ruptura con la estética kantiana es central al desligar el dualismo y la centralidad de la metafísica. En lugar de ellos, inserta al ser en la realidad y conociendo vitalmente, lo cual abre un campo sumamente interesante para el desarrollo del campo del arte.

Encuentra nexos de unión entre ciencia, arte y religión como también hará más adelante Lukács. Nexos de unión desde la distinción de dichas disciplinas.

Las tres disciplinas son acicate para romper con la metafísica cristiana. La religión desde la experiencia interna, el arte desde la captación de sentido de la realidad y la ciencia desde la experimentación (Dilthey, 1944: 337). Lo interesante es que continuamente hay una conexión entre dicha ruptura con respecto al modelo idealista y su concepción de experiencia vital.

Esta conexión para Dilthey es algo más que anecdótica, es ontológica, es decir, entendiendo el ser como devenir, como continuo cambio, lo que establece Dilthey es la capacidad que tiene el arte (dando especial relevancia al teatro) para ser transformador.

“[...] una relación secundaria entre la obra del arte y la idea del mundo. El arte se desarrolló primero bajo el influjo de la religión. El repertorio de temas religiosos es su objeto más próximo; los fines de la comunidad religiosa se imponen en la arquitectura y en la música; desde este punto de vista, el arte ha elevado el contenido de la religión a la eternidad, en la que desaparecen los dogmas transitorios, y de ese contenido ha surgido la forma interna del arte sublime, [...] Esto no habrá de buscarse introduciendo una concepción de la vida en la obra de arte, sino en la forma interna de la producción artística [...] Ahora bien, entre las artes, la poesía tiene una relación especial con la idea del mundo. Pues el medio en que actúa la lengua le hace posible la expresión lírica y la representación épica o dramática de todo lo que puede verse, oírse, vivirse. No trato de expresar aquí la esencia y la función de la poesía. Al desprender un acontecimiento del nexo de las relaciones volitivas y transformar su representación en este mundo de apariencias en una expresión de la naturaleza de la vida, libera al alma de la carga de la realidad y le revela al mismo tiempo su significación. Al satisfacer el hombre -encerrado por el destino y las propias decisiones vitales en los límites de una determinación vital- el secreto afán de llevar a cabo en la fantasía posibilidades vitales que no pudo realizar, ensancha su propio ser y el horizonte de sus experiencias de la vida. Le abre los ojos sobre un mundo superior y más fuerte. Pero en todo esto se expresa la situación fundamental sobre la que descansa la poesía: la vida es un punto de partida; las relaciones vitales con las personas, las cosas, la naturaleza, se convierten para ella en su núcleo; así se originan los templos vitales universales en la necesidad de reunir las experiencias procedentes de las relaciones vitales, y el complejo de lo experimentado en las relaciones vitales individuales es la conciencia poética de la significación de la vida.” (Dilthey, 1974: 55).

El camino que abre Dilthey va a ligar no solamente el arte con la experiencia vital sino la vida misma, con la idea de la hermenéutica, dando al ser la posibilidad, por medio del arte entre otras cosas, de escribir su propia vida, da por tanto a la hermenéutica la posibilidad ontológica de transformación marcando el camino de Gadamer, Ricoeur y Foucault en esta línea. Dicha articulación surge desde la posibilidad que tenemos de comprendernos a nosotros mismos por medio de la experiencia, creando una nueva narración de nuestra vida en la escena desde la cual podamos retornar a nuestra vida introduciendo posibles cambios.

“Lo que vivimos son transformaciones de lo que acaba de ser, y que se llevan a cabo las transformaciones de lo que era. Pero en el fluir mismo no lo vivimos. Vivimos la consistencia al retornar a aquello que veíamos y oíamos, y que todavía encontramos. Vivimos una transformación cuando unas cualidades individuales en un complejo se convierten en otras: y también, cuando dentro de nosotros mismos nos volvemos hacia aquello que experimenta permanencia y transformación, nada se altera en el acceso interior al propio sí mismo. Y no otra cosa ocurre con la introspección [...]” (Dilthey 2000: 119,120).

Aunque considere a Dilthey como un autor rompedor, que marca toda una línea de pensamiento dentro del campo de la hermenéutica filosófica, encuentro algunas limitaciones en sus planteamientos.

La primera de ellas son propias de un marco de pensamiento filosófico, algo que puede parecer paradójico para un autor que muchos teóricos califican de antropológico pero cuyo método no es antropológico.

Derivada de esta primera su siguiente limitación viene por la falta de objetivación en sus afirmaciones. Está desarrollando un marco experiencial pero lo está ligando a un método filosófico que no encuentra correlación con la realidad.

Esta misma crítica le hace Pierre Bourdieu a Gadamer:

“Sólo preguntaré por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional; por qué tanta prisa para afirmar así, sin combatir, la derrota del saber; de dónde les viene esa necesidad tan poderosa de rebajar el conocimiento racional, esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada su trascendencia”. (Bourdieu, 2011: 11).

La crítica de Bourdieu se centra en los teóricos que cesan de buscar en la experiencia artística, con la excusa de lo inefable. Para Bourdieu la labor de un investigador o

investigadora social no debe igualarse a los datos proporcionados por la experiencia sensible sino que debe hacer dicha experiencia inteligible capaz de dar razón a los datos sensibles (ibídem: 13).

Como ya he dicho no se puede entender la Antropología de la Performance sin hacer mención a algunos estos autores pues como decía Victor Turner:

“Para mí, la Antropología de la Performance es una parte esencial de la antropología de la experiencia. En este sentido, todo tipo de realización cultural, incluyendo ritual, ceremonia, carnaval, teatro y poesía, es una descripción y explicación de la vida misma”. (Turner, 1982: 13)

Aunque Turner haga continuas alusiones a Dilthey otro autor que debe ser analizado es Gadamer, quien en su obra cumbre, *Verdad y Método*, equipara la experiencia artística con la filosófica y la histórica.

Para Gadamer: “Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica” (Gadamer, 2012: 24). Es más, equipara la experiencia del arte con un modo de filosofar identificando acontecer con comprender.

Gadamer da importancia a la vivencia estética a la cual llama: “forma esencial de la vivencia en general” (ibídem: 107). La separa como vivencia de la realidad. Lo que pretende Gadamer es ir más allá de Kant y sustentarse en Hegel (ibídem: 139) de modo que la experiencia estética es para él una historia de la verdad equiparando lo vivido con la verdad.

No obstante, encuentro algunos argumentos dentro de la citada obra de Gadamer que merecen la pena rescatar para el presente análisis. Nos referimos a sus reflexiones sobre el juego humano, al cual, cuando alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, denomina: “transformación en una construcción” (ibídem: 154). Es sumamente interesante este aspecto en Gadamer, que para dar este giro se sustenta en su maestro Heidegger, afirmando que el arte es acontecer: “[...] todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer.” (Ibídem: 141). Este acontecer es propio de la representación, a la que denomina cómo “juego” (ibídem: 153). Sin embargo, mientras que el juego no se representa para nadie, en el caso de la representación teatral es justo el espectador quien lo completa, al igual que una “representación cultural” como puede ser una procesión religiosa. En el caso de la representación teatral se juega para alguien: para un espectador.

Es por tanto la obra de arte, no un objeto ante el cual se encuentra el sujeto, sino una experiencia en sí misma que modifica al que la experimenta (ibídem: 145). El problema en Gadamer reside en que no objetiva dicha afirmación sino que la sustenta en un halo trascendental tal y como apuntaba Bourdieu. Pero, aun y todo, supone un avance respecto a la tradición idealista clásica al sostener que:

“[...] el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa del comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece esencialmente al juego cómo tal”. (Ibídem: 161).

Esto supone romper en cierto modo con la división dual sujeto-objeto kantiana e introducir en el mundo la obra teatral recuperando la parte lúdica que la misma contiene en la representación, y que veremos de modo más detenido cuando aborde la obra de Huizinga.

El otro autor que traigo a colación es John Dewey. Para dicho autor, la obra de arte nos llega en la mayoría de los casos con una existencia desligada de la experiencia humana que subyace a ella (Dewey, 2008: 3), creando un reino separado para el arte. Esto es algo que se desarrolla en la época moderna, pues en la antigüedad tal distinción entre arte y vida no se daba, no se podría entender en la época de Platón la afirmación del “arte por el arte” (ibídem: 8).

Lo que pretende Dewey es llevarnos a entender que una cosa son las experiencias de la vida y otra las estéticas. Las de la vida pueden verse interrumpidas mientras que en el caso de las estéticas no, al verse afectada por una unidad (ibídem: 43). Sólo cuando hay unidad se puede hablar de experiencia estética.

En su dilucidación acerca de la propia experiencia estética Dewey divide arte de estética, denominando arte al acto de producir y estética al de la percepción y goce (ibídem: 54), notando aún en estos pasajes una clara influencia kantiana al remitirnos al gusto y a la separación sujeto objeto.

Gracias a esta división entre vida y arte puede llegar el autor a la conclusión de que una cosa es la expresión, que se vale de impulsar un desarrollo, y otra las tempestades de la pasión, que liga a la descarga emocional (ibídem: 70). La descarga emocional impide a la persona hacer algo y por tanto expresar. Esta idea es una clara influencia de Diderot (2001) quien también aboga por el control de las emociones en escena.

La propuesta de Dewey aborda el arte como naturaleza transformada generando en dicha transformación una nueva respuesta emocional (ibídem: 91). Para que dicha transformación se pueda desarrollar se ha de ser capaz de articular una propuesta artística y esta conlleva un control sobre las emociones, en este caso en escena. Lo que hace la obra de arte es concentrar y clarificar las experiencias fragmentadas de la vida. Esta unidad de la experiencia estética es además acorde con una unidad de la persona, esto es: cuerpo, mente y espíritu (ibídem: 280) en una clara alusión a las potencias del alma platónicas.

Al igual que Gadamer, para Dewey hay una equiparación de esta experiencia artística con una experiencia religiosa, pues ambas nos introducen a un mundo que está más allá del mundo (ibídem: 220). Lo interesante en Dewey es que aunque atribuye cualidades trascendentes al arte tampoco niega su inmanencia, sobre todo en el caso de la representación teatral:

“En la escena los medios, los actores, sus voces y sus gestos, están realmente ahí, existen, y el espectador cultivado obtiene como consecuencia un sentido exaltado [...] de la realidad de las cosas de la experiencia ordinaria. Sólo el espectador no cultivado tiene una ilusión tal de la realidad representada, que identifica la acción con la realidad manifestada en la presencia física de los actores, de manera que trata de agregarse a su acción”. (Ibídem: 227).

En esta afirmación, Dewey, reconoce el poder de la escena viva, de hecho se acerca a Gadamer en la visión del juego reconociendo en el mismo la necesidad de hacer algo, lo reconoce cómo acontecimiento, en tanto que inmanente, pero sin embargo cierra la posibilidad performativa del teatro- no perdamos de vista que son escritos de principios del siglo XX- al considerar un error agregarse a la acción, algo que es una de las características esenciales de la performance como mostraré en Phelan (1993) y Fischer-Lichte (2011).

No obstante, es un autor interesante Dewey abriendo la posibilidad acumulativa de la experiencia, (donde Dewey da importancia al proceso). Para Dewey la experiencia va marcando en el campo del arte el desarrollo del mismo como proceso, de modo que es en su desarrollo procesual donde se acerca a las formas del *hacer (se)* que preconizo.

De hecho estos tres autores: Dilthey, Gadamer y Dewey, se tocan al considerar la experiencia artística como una experiencia con carácter ontológico, lo que están haciendo es generar una ruptura con la estética idealista para abrir una perspectiva hacia la hermenéutica del sujeto que culmina con Foucault.

Sin embargo, como el propio Foucault reconoce, sus fundamentos son deudores de los fenomenólogos. Son ellos con Husserl a la cabeza y con Heidegger, como discípulo más avanzado, quienes comienzan a abrir vías hacia el cuerpo, que si bien es cierto se había abierto con Dilthey, necesitaba de un desarrollo mayor.

1.3. La propuesta de salida fenomenológica

Husserl mantiene al igual que Dilthey la diferencia entre ciencias de la naturaleza y las del espíritu, aunque en su caso para esta categoría habla de filosofía, siendo la fenomenología su actitud y su método (Husserl, 1982: 6).

En su caso reconoce el punto de partida del Cogito de Descartes para darle la vuelta hacia lo vivencial. Para Husserl lo evidente se ve y no hay motivo para dudarlo, pues es evidente (ibídem: II lección).

Lo que propone es realizar una reducción fenomenológica que se basa en reducir los fenómenos a su estado puro que se puede equiparar con la descripción pura.

En resumen lo que plantea es: a) No confundir la vivencia subjetiva psicológica con el ser captado en ella; b) reducir el objeto que se capta por los sentidos; c) elevarlo a conocimiento general; d) se convierte en evidencia sin perder de vista que dicha evidencia ha de ser pura y; e) se llega al darse absoluto que a su vez encuentra nexos con los demás seres, (ibídem: V lección). Lo que está haciendo Husserl es abrir lo experiencial de lo subjetivo a lo intersubjetivo.

Encuentro en su obra una relación dialéctica continua entre lo inmanente y lo trascendente, entre lo que percibo que me es dado y lo que me rodea que está fuera de mí y que tengo que reducir a nivel cero, a punto de arranque.

Este modo de reflexionar de Husserl lo considero de vital importancia pues está abriendo el ser a un infinito de posibles, y por tanto al arte como un arte de las posibilidades que posteriormente desarrolla Heidegger.

Es importante además porque lo extrapola de lo subjetivo a lo intersubjetivo, a la comunidad de yoes (Husserl, 1985: 208) y con ello al plano social.

Para Husserl lo experimentado es lo evidente y dicho evidente lo encuentra el ser que está- en- el- mundo ante el cual se presenta en estado de abierto, de modo que será un ser que esté abierto a múltiples vivencias siempre y cuando se den dentro del plano finito de su mundo, en lo que Kant llamaba su experiencia posible.

En la medida que el ser pueda cambiar su mundo podrá ampliar sus vivencias. Husserl está abriendo el ser a lo constituyente (ibídem) y lo intersubjetivo rompiendo el aislamiento al cual lo condeno Descartes.

Para Habermas, lo que intenta Husserl es construir en dos pasos la historia de la intersubjetividad (Habermas, 2011: 53). El primero desde mi propia corporalidad a la incorporación del otro y segundo haciendo una transferencia entre lo vivido por mí a lo vivido por el otro por medio de una analogía (ibídem).

Habermas crítica este punto de vista pues la apercepción es subjetiva de modo que no es igual al cuerpo apercebido y porque la propuesta de Husserl, para que pudiera desarrollarse, debería darse en una relación simétrica y la propia apercepción subjetiva es asimétrica (ibídem: 55).

Pese a las pertinentes críticas de Habermas hay una serie de puntos de no retorno en Husserl que serán desarrollados por Heidegger como la experiencia posible, el estado de abierto o el ser en el mundo, que darán la posibilidad de un giro a la hermenéutica, del texto al sujeto, en el siglo XX.

Esto es además posible gracias al postulado acumulativo que da Husserl a lo vivencial desde lo intencional, es decir, lo que vivo lo he vivido y me lleva a un nuevo posible al ser vivido sobre la experiencia anterior.

Es por ello que la obra de Heidegger es el definitivo giro a lo ontológico desde el existencialismo (veremos que incompleto desde mi punto de vista a falta del análisis del último Lukács). Desde el estar ahí que planteaba Gadamer al ser ahí (Heidegger, 1991: 17) llevando los cuestionamientos desde el espacio al tiempo.

Frente a lo intemporal (lo espacial y numérico) Heidegger propone una ontología temporal del ser temporal (los procesos naturales y las gestas de la historia) (ibídem: 28).

La apuesta de Heidegger es llevar la verdad a lo visible frente a la razón, por tanto de lo mental a lo físico. Su apuesta ontológica la define como la ciencia del ser de los entes (ibídem: 48) permitiendo a la hermenéutica dar el paso del texto al ser (ibídem) que, como ya he dicho, encuentra en Foucault su grado de desarrollo máximo.

Esta caída del ser al mundo es lo que lo convierte en ser abierto. El ser cae al mundo y aparece en la tierra (Heidegger, 2010: 34-35) algo que veremos desarrollado en Deleuze y Guattari.

En tanto que el ser es, ser ahí (Dasein), está en estado de abierto y es en dicho estado de abierto donde tiene la posibilidad de descubrir lo verdadero, el ser es para Heidegger un descubridor. Un ser que no está completo sino se liga su ontología a la verdad:

“Porque la ontología piensa siempre y sólo lo ente en su ser. Pero mientras no sea pensada la verdad del ser, toda ontología permanece sin su fundamento. Por eso el pensar que con *Ser y tiempo* trataba de pensar por adelantado en las verdad del ser fue designado ontología fundamental”. (Heidegger, 2010: 18).

También rescato para el presente análisis la categoría de “aún no” perteneciente al ser ahí. Con ella Heidegger está abriendo al ser no sólo la temporalidad sino el proceso. El ser es siempre un aún no que está en constante devenir, lo que Heidegger llama “advenir”, el poder ser, que termina con su finar que es el finar del ser ahí pero no la perfección.

Rescato este apartado porque es cuando el ser ahí se sabe finito cuando quiere trascender a su propia temporalidad y es en esa búsqueda de trascendencia donde nace el arte, un arte que al igual que en Gadamer pervive más allá del artista (algo que el propio Unamuno se plantea en *Niebla* cuando habla de la eternidad del Quijote y no de Cervantes).

Pese a todo lo citado y pese a las contribuciones que da Heidegger a la ontología del ser ligado a su temporalidad, el pensamiento de Heidegger tiene una serie de limitaciones que deben ser puestas en cuestión.

La primera de ellas que liga el ser a la temporalidad pero a una temporalidad abstracta. Si Husserl está ligando el ser a la constante intencionalidad, recogiendo la intención de Kierkegaard, en Heidegger esta intencionalidad se disipa.

Si la presente investigación se está preguntando por el advenir de un agente militante desde la praxis teatral, es válido en Heidegger el ligar el ser a un concepto temporal pero no si lo pensamos en el tiempo como un abstracto.

Eso es afirmar una verdad a medias. Es afirmar que el ser está en constante cambio a múltiples estados de abierto pero sin concretar a qué estados concretos.

Por otro lado, no termino de entender por qué Heidegger que abre el camino a una hermenéutica del sujeto termina ligando la obra de arte al poema como esencia, y por tanto al lenguaje (Heidegger, 2010). La objetivación central del ser en Heidegger está en el lenguaje pero seguir ligando el arte al poema como esencia, es volver a caer en

la hermenéutica del texto cuando desde mi posicionamiento hemos de llevar la hermenéutica al campo de la praxis y el advenir mediado en dicha praxis.

1.4. De la hermenéutica del sí a la estética del sí

Aunque he hablado con anterioridad de algunos de los padres de la hermenéutica como Gadamer, será en este punto donde trate algunos de los autores centrales de esta disciplina, sobre todo aquellos que dan el salto a la hermenéutica del sí.

El primero de los autores que considero que dan el giro hacia la hermenéutica del sujeto es Paul Ricoeur. Amparándome en Franca D'Agostini, entiendo por hermenéutica no su definición clásica que es la de interpretar textos sino: “a una toma de posición precisa acerca del problema de la verdad o acerca del problema del ser y de la comprensión que podemos obtener del mismo” (D'Agostini, 2009: 329).

Ricoeur plantea el trabajo sobre el sujeto, al cual llama agente como el que realiza la acción, pasando de la pregunta del qué al quién. La centralidad de su análisis reside en la persona entendiendo acción y agente como pertenecientes al mismo esquema conceptual (ibídem: 39). Entiende pues la persona inserta dentro de una red. Es por ello que pese a la centralidad del quién, no se desliga en sus planteamientos del qué y el por qué (ibídem: 101), del quién soy y el qué soy. Es el paso al qué soy, el que plantea como válvula de salida del quién en su paso de la mismidad a la ipseidad.

Seguidor de la tradición iniciada por Hegel, saca al yo del cogito para proyectarlo hacia el objeto, en lo que el propio Ricoeur define *cogito quebrado* (ibídem: 359) al relacionarlo con lo otro.

Por mismidad (del latín *ibídem*) el autor entiende un núcleo de permanencia que abarca: a) La identidad numérica, que es un factor de pluralidad, lo mismo repetido más veces es una sola y misma cosa (Ricoeur, 2006: 110); b) La identidad cualitativa, que es la semejanza extrema. Estos dos factores además son ininterrumpidos a lo largo del tiempo respondiendo a la máxima: “el árbol está en la semilla como los fines en los medios”. Es importante aclarar que no es el yo en el sentido ontológico de Heidegger como ser ahí sino un sí que permanece y por tanto pasivo (Blanco, 2002: 222).

Por ipseidad (del latín *ipse*), Ricoeur entiende no lo mismo que mismidad sino la conciencia reflexiva del sí mismo. Lo interesante en Ricoeur es que dicha identificación reflexiva necesita de la alteridad, del otro, no hasta la radicalidad de Levinas, como

reconoce el propio Ricoeur (ibídem: 373), algo que he de explicar en las próximas páginas con más detenimiento. La ipseidad implica mantenimiento y por tanto es una partícula activa, como ya estableció Kierkegaard, que necesita la atestación del otro (ídem).

Su propuesta es una apuesta ontológica que si bien no sale de la egología, como crítica Levinas, desarrolla de modo más amplio que Husserl (comunidad de yoes) y que Heidegger (el ser en estado de abierto) la figura del yo al abrirlo a una alteridad activa, una búsqueda del otro.

Estos dos conceptos son interesantes dentro del presente escrito pues Ricoeur los equipara con la identidad narrativa de la persona al personaje. El primer paso es interpretar un texto como una acción de modo que el agente se interpreta a sí mismo (ibídem: 185). El siguiente paso es entender la persona como un personaje de su propia vida. La vida pasa a ser entendida no como una biografía sino como una trama. La trama a su vez es una concatenación de acontecimientos cuya suma es la vida de la persona entendida como personaje.

Para dar ese paso entiende a la persona como una metáfora viva (Ricoeur, 2003). Se inserta a la persona como personaje en el mundo, no en el mundo tal y como lo entiende Heidegger, como lugar que se pueda habitar, como lo cismundano, sino como lugar en el que se puede crear.

El arte se abre en Ricoeur a otros posibles en la medida que la persona es entendida como personaje que puede crear un nuevo mundo, un nuevo posible más allá de la ficción que es la crítica con la cual diserta Elena Nájera (2006).

Aunque Ricoeur alude a lo teatral, en especial a lo trágico como metáfora, abre en algunos lugares la posibilidad de confundir la ficción con lo real:

“¿Qué sucede, en primer lugar, con la relación entre autor, narrador y personaje, cuyas funciones y discursos son bien distintos en plano de la ficción? Cuando yo me interpreto en los términos de un relato de vida, ¿soy a la vez los tres, como en el relato autobiográfico? Narrador y personaje, sin duda; pero de una vida de la que, a diferencia de los seres de ficción, yo no soy el autor, sino a lo más, según la terminología de Aristóteles, el coautor [...]”. (Ibídem: 161).

Para Ricoeur la relación entre mundo y arte es una relación de constante fluir entre la cual se da una reconfiguración mimética (ibídem, 2003: 236) que consiste en reelaborar la realidad desde el arte. Este giro es posible en Ricoeur por la constante vinculación entre ética y estética siguiendo el legado de Kierkegaard.

Así como en la tragedias griegas lo que se contenía era un postulado moral a seguir, al cual Ricoeur llama convicción, en los relatos de vida hay una mediación entre lo que se describe (la vida) con la prescripción (la vida hecha ficción).

Ricoeur entiende que el conflicto de las tragedias como Antígona lo que hay es un conflicto entre la moral (Creonte) y la ética (Antígona). Entre la norma y el deseo del héroe o heroína. Ricoeur resuelve este conflicto entre la moral y la ética de un modo magistral, da a la ética la primacía sobre lo moral.

En una opción que le aleja del Kant de la segunda Crítica y en especial a su regla de oro “Obra sólo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en ley universal” (giro dado previamente por Gramsci en *Introducción a la filosofía de la praxis*). Ricoeur opta por seguir paradójicamente esta vía de elevar la máxima kantiana sólo que no lo lleva a un marco legalista sino ontológico.

Para ello liga la intencionalidad ética con la *vida buena* de Aristóteles. Por ética entiende la intención de una vida realizada y por moral la articulación de esta intencionalidad dentro de unas normas caracterizadas por la pretensión de universalidad y un efecto de restricción (ibídem: 174). La ética va ligada a la estima de sí como las prácticas que van componiendo el marco ético desde el obrar. Para ello se afianza en Spinoza y no en Kant.

Por tanto su propuesta va de la vía kantiana que intenta responder desde la razón y la legalidad hacia la vía spinozista que va ligada a la acción y la emoción (Damasio, 2013: 245).

Es un paso del imperativo categórico al vivir bien. Este vivir bien es hacerlo con y para otros en instituciones justas, llegar por tanto a la convicción de lo que se hace no desde la obligación.

Ligando esta idea con su identidad narrativa los personajes de Ricoeur son testimonios de vida, ya sea la Madre o un personaje real. No son acciones las que desarrollan sus propuestas de personajes sino planes de vida. Toda acción responde a un marco de actuación global.

Su propuesta recupera en este punto a Dilthey. Es menester recordar que para Dilthey hay dos tipos de vivencias, las de la vida práctica y las otras propias de las obras de arte que se alzan por encima de la vida práctica (Dilthey, 2000: 164). Es interesante encontrar esta huella en Ricoeur el cual desarrollará toda la estética hermenéutica que Dilthey había intuido.

Esta conexión es mayor aún en la autobiografía. Para Dilthey la autobiografía es la expresión escrita de la autorreflexión del hombre sobre su curso vital, hasta el punto de reconocer: “La captación e interpretación de la propia vida recorre una larga serie de niveles; la explicación más perfecta es la autobiografía” (ibídem: 174).

Para Dilthey las manifestaciones de la vida se dan en tres formas: como lenguaje, como acción y como expresión de una vivencia, siendo en esta última donde mayor campo de posibilidades tiene el arte al ser la más emotiva y creativa frente a la teórica del lenguaje y la práctica de la acción.

Es aupado en los hombros de Dilthey donde Ricoeur encuentra el paso a su identidad narrativa como posibilidad de reflexión del ser que se imagina bajo unos ideales éticos, donde da el paso del ser al deber ser pero no desde la coerción kantiana sino desde la convicción.

Frente al modelo de Ricoeur encontramos una vía más radical de encuentro con la alteridad que es la que marca Emmanuel Levinas.

También para Levinas la ética tiene primacía sobre la moral pero desde una crítica a las concepciones egológicas de sus antecesores, sobre todo la de su maestro Heidegger al cual critica de ejercer un imperialismo ontológico (Levinas, 2012: 41).

“Reconocer al otro es reconocer un hambre. Reconocer al Otro es dar. Pero es dar al maestro [...] Es en la generosidad como el mundo poseído por mí- mundo ofrecido al disfrute- se ve desde un punto de vista independiente de la posición egoísta.” (Ibídem: 78).

Frente a una ontología de la totalidad su propuesta es una ontología de la multiplicidad (D’Agostini, 2006: 129) que se reconoce en una asimetría con el otro pero a favor de la otredad frente al yo. Su propuesta es un alegato a la responsabilidad de la subjetividad que al reconocer la primacía del otro permite las diferencias y lo múltiple (ibídem).

La relación con la alteridad parte de la soledad del yo encontrando según el pensamiento de Levinas la felicidad y el gozo en ese encuentro con el otro que es insaciable (ibídem: 27).

Soledad y material son inseparables. La soledad no es una inquietud superior que se revela a un ser cuando ha satisfecho todas sus necesidades. No es la experiencia privilegiada del ser para la muerte sino, por así decirlo, la compañera de la existencia cotidiana atormentada por la materia. [...] la vida cotidiana, lejos de consistir en una

caída, lejos de parecer como una traición a nuestro destino metafísico, emana de nuestra soledad, constituye la relación misma de la soledad y la tentativa, infinitamente grave, de responder a su profunda infelicidad. La vida cotidiana es una preocupación por la salvación.” (Levinas, 1993: 97).

Lo que está haciendo Levinas es alejar al ser en el mundo tal y como lo entiende Heidegger, desde una relación con la materialidad (que es la que más rescata Lukács), por una relación con la otredad que es catalogada de infinita (Levinas, 2012: 71) no siendo posible pensarlo como un objeto.

Levinas se acerca a ese infinito desde los sentidos, primero desde la vista, desde ver el rostro del otro. Para dicho encuentro Levinas encuentra además de la vista el oído, el lenguaje, la voz. El lenguaje necesita de interlocutores, necesita por tanto pluralidad, ese encuentro se desarrolla desde la ética del encuentro. Por tanto, la ética está antes que el propio encuentro, está primero que la ontología.

Los sentidos para Levinas juegan el papel de desveladores, a partir de ellos se da el encuentro con la otredad: “Los objetos no tienen luz propia: reciben luz prestada” (Ibídem: 77) siendo en este punto donde el arte juega un papel, así como la ciencia, central para Levinas.

El arte permite desvelar iluminándola con la forma, pero no el desvelar del saber que buscaba el personaje de Borges que buscaba la fuente de la vida eterna desde una guía del conocimiento puesta en el otro, el otro le sirve en tanto que le da conocimiento, sino desde la creación que vincula al yo con lo otro.

De este encuentro surge la felicidad. Existir es por tanto para Levinas estar más allá del ser siendo esa la felicidad. Lo otro no es lo que nos enfrenta o nos opone o representa sino el mero disfrute o gozo de tener lo otro.

Levinas busca una relación trascendente con la otredad desde la inmanencia del rostro, de la visión o el oído. La voz de la conciencia en Levinas es la voz del otro, no su representación, pero que es más inmanente que lo que Levinas llama epifanía del rostro (ibídem: 221). Qué es más inmanente que un diálogo o la propia escucha que preconiza Levinas.

Frente a la vía de Ricoeur y la de Levinas, pese a que el propio Ricoeur en algunos fragmentos coloque al pensamiento de Levinas como más elevado que el suyo en ese encuentro con el otro, me parece más sensata la vía de Ricoeur, más factible.

En el pensamiento de Levinas hay una ontología del ser sin el yo. Yo considero que eso no es posible. Si el encuentro con el otro es relacional necesita de un yo aunque sea reconocido en el otro. Si bien es cierto es que su posicionamiento es el culmen de la alteridad en el pensamiento occidental opositora a la vía abierta por Descartes.

También es rescatable la vía de la pluralidad, de la multiplicidad que abre Levinas. El encuentro con el otro es un encuentro con lo plural sólo que ese plural desde mi punto de vista es más cercano a la multitud que propone Negri que al infinito de Levinas. Ese encuentro con el otro es más próximo a la comunidad de yoes que propone Husserl que a la propuesta de Levinas.

Sin embargo, en este punto del escrito me planteo ¿qué papel juega el teatro en dicho encuentro con el otro?, ¿qué le falta a la postura fenomenológica y hermenéutica?, ¿cuándo hablamos de encuentro con el otro desde qué posicionamiento hablamos?

Considero que para dar respuestas a estas preguntas la filosofía occidental ha buscado respuestas en autores y autoras que se han repetido con demasiada frecuencia y ha olvidado a otros que tienen posturas sumamente interesantes pero no tan conocidas.

Sostengo que el camino de la identidad narrativa abierta por Ricoeur y la vía de creación pensada desde el creador abierta por Nietzsche debe ser analizada desde uno de esos autores que hasta ahora se han considerado secundarios pero que deben ser rescatados, sobre todo desde una antropología que busque interdisciplinariamente en la filosofía. Uno de esos autores es Luigi Pareyson.

El pensamiento de Pareyson es central en el marco de la presente investigación al ligar la persona con la autorrealización rescatando el pensamiento de Mounier. De ahí que su concepto de persona sea ligado al de devenir al cual equipara a una plasticidad programada (Pareyson, 1949: 1080). Su concepto de persona: “[...] concomitancia de autorrealización, referencia a sí mismo, y heterorrelación, aprovechamiento de un ser que siempre es constitutivamente ulterior” (D’Agostini, 2009: 125).

Es un concepto de persona que, así como recoge Ricoeur en torno al concepto de ipseidad ligado a la identidad narrativa, para Pareyson va ligado al de auto obra (ibídem: 1082). Lo que está recogiendo Pareyson es el concepto de persona ligado al de actos. Se puede resumir en el siguiente fragmento:

“La persona es, pues, al mismo tiempo existencia, es decir historia concreta de la iniciativa que se encarna; tarea, es decir coincidencia de ideal y deber en una

vocación que es la coherencia de la que la vida entera es búsqueda; obra, es decir forma viviente e irrepetible, dotada de validez universal y originalidad ejemplar; yo, es decir substancia histórica calificada por una responsabilidad esencial y ejercicio personal de la razón universal". (Ibídem: 1083).

Su pensamiento que recupera la fenomenología en sus primeros escritos, una ontología de la persona, va caminando a partir de los años 50 hacia una ontología de la estética.

Liga el concepto de praxis con el de experiencia estética de modo que da un giro significativo con el idealismo. El sujeto y el objeto pasan a confundirse en vez de distinguirse, en el pensamiento de Pareyson.

Rescato a Pareyson, sobre todo, por ser el primer autor que liga los procesos estéticos a la formación de la obra de arte dando la misma primacía al proceso que a la obra en sí misma, entendiendo forma y proceso de un modo integrado:

"[...] por forma entiendo organismo viviente de una vida propia y dotado de una legalidad interna: totalidad irrepetible en su singularidad, independiente de su autonomía, ejemplar en su valor, conclusa y a la vez abierta en su definición que encierra un infinito, perfecta en la armonía y unidad de su ley y coherencia, entera en la adecuación recíproca entre las partes y el todo. [...] el carácter dinámico de la forma, a la que le es esencial el ser un resultado, es más, el ser el logro de un proceso de formación puesto que la forma no puede ser vista como tal si no se la percibe en la capacidad de concluir, y al mismo tiempo incluir, el movimiento de producción que está en su origen y que en él encuentra su propio éxito." (Pareyson, 2014: 1).

Es, amparándose en este modelo de persona como devenir y de forma y proceso como un todo integrado, que encuentro en Pareyson una definición de experiencia estética que desarrolla hasta nuevos horizontes el concepto que emplea Tatarkiewicz. Si para el polaco la experiencia estética tenía dimensiones más allá de la contemplación, para el italiano ya hay una doble dirección en el concepto. Una cosa es la contemplación de lo bello pero otra es la producción de lo bello (ibídem: 3).

Es central Pareyson porque articula de modo central el propio proceso de formación de la obra de arte y del productor de la misma encontrando por tanto nuevamente una ontología antropológica aunque en este caso con el arte como núcleo central sobre todo en sus últimas obras.

Llega a hablar en algunos momentos de la propia ejercitación del proceso, esa fase en la cual se trabaja sin la pretensión de hacer arte sino sólo tentando su advenimiento.

Pareyson integra motivo (inicio de la obra), esbozo (movimiento de la obra) y obra (conclusión del proceso) englobando cada parte con el todo, es para él una co-presencia de completitud (ibídem: 163).

El cariz antropológico de Pareyson se encuentra en que la formación es la centralidad del hacer, un hacer que mientras hace inventa el modo de hacer (ibídem: 105) es lo que Pablo Blanco denomina “estética del hacer” (Blanco, 1996: 758).

La obra y el proceso, el todo y la parte, unidos en el proceso de creación, la belleza entendida no desde el ángulo kantiano de la contemplación que algunos antropólogos siguen defendiendo, sino una belleza del impulso, no del conocimiento sino del actuar (ibídem: 762).

Sin embargo y pese a que Pareyson llega a hablar en algunos momentos del arte militante reconociendo el potencial político del mismo como herramienta para difusión de la verdad y práctica del bien (Pareyson, 2014: 288) lo hace más bien ligando el arte con la moral que con la política.

Pareyson al igual que Dewey separa arte de vida. El arte se nutre de la vida pero es ir un paso más allá de la vida (ibídem: 36). La obra de arte es un proceso en el cual la vida aparece pero no desde un plano político sino desde lo espiritual y lo moral. Es aquí donde me distancio de Pareyson. Aunque tiene como he indicado algún fragmento que reconoce el potencial militante del arte no se está cuestionando las posibilidades políticas del arte de modo central.

Mientras Ricoeur habla de la vida ligada al arte como modelo, en el caso de Pareyson ve el modelado de la figura moral a través del arte. El arte tiene capacidad de modelar la moral y en la obra se ve un reflejo de la moral.

Su pensamiento, a pesar de lo expuesto, no es del todo claro en este punto. Si bien abre la posibilidad al arte como proceso de generador de la moral no admite que se use el arte con fines morales porque eso mismo puede dañar a la propia obra.

El trabajo del artista debe ser hacer arte y la moral se ha de reflejar en el estilo del artista por medio de su espiritualidad. Cuando el fin no es hacer arte sino dar primacía a los postulados morales el arte se debilita (ibídem: 277).

Pese a que encuentra la salida del arte hacia una espiritualidad y una moralidad con matices nos encontramos con un hito en el pensamiento estético por varios motivos:

Liga el arte con el proceso. Frente a toda la corriente idealista, sobre todo kantiana que liga el arte a la contemplación, a lo bello y lo sublime, para Pareyson la centralidad del proceso liga el arte con la obra viva.

Abre definitivamente el camino de la experiencia estética hacia una estética del hacer y no sólo del contemplar que nos puede llevar a camino más bien psicologistas en vez de antropológicos.

Es gracias a Pareyson, y al camino que abre Tatarkiewicz hacia una experiencia de la emoción, que defiende que la antropología del arte debe centrarse en una experiencia estética del hacer, de la obra como proceso vivo, en el cual la ética y la estética están unidas tal y como propone Kierkegaard.

Ligando este concepto de experiencia estética con la hermenéutica del sí que defiende Ricoeur y centrando la importancia en el proceso como plantea Pareyson, considero adecuado más que hablar de hermenéutica del sí, como también lo plantea Foucault, hablar en este caso de una estética del sí, una estética que nos va conformando como agentes desde la praxis artística.

Entiendo por estética del sí una lectura de la capacidad de agencia del actor y actriz social desde un camino de creación que gira siempre en una vía bidireccional entre el arte y la vida.

Más que seguir las incorporaciones corpóreas como plantea Bourdieu o las tecnologías del yo que analiza Foucault, considero que el punto central para este objeto de estudio es entender el proceso artístico como proceso de subjetivación política desde la praxis artística.

A su vez sostengo, que no se puede entender al ser más que como ser social, esto es dando el paso de lo subjetivo a lo intersubjetivo. Mi pregunta de investigación no va centrada en que hacen los Espartacos del siglo XXI cuando dicen basta, sino en por qué dicen basta en un momento y no en otro.

Considero que plantear desde la antropología la pregunta en porqué decide un agente convertirse en “revolucionario” es una pregunta más rica para posibles movimientos emancipadores en el siglo XXI que si nos preguntamos cómo actúan.

Es entender la maduración del factor subjetivo como lo plantea Lukács (2007: 175). El viraje con respecto al análisis de Lukács radica en que no estudio la ontología del ser social en lo que él llamaba: “su forma ontológica primaria” (ibídem: 137) que es para Lukács el trabajo, sino que me centro en el devenir del ser social desde el proceso artístico.

Es por ello que los autores recién analizados aunque reconozco que son la base de los autores y autoras que analizaré en los siguientes puntos tienen una serie de carencias que deben ser superadas.

La primera de ellas es que son autores que teorizan sobre el arte y el artista pero desde un plano filosófico. Paradójicamente hablan de la ontología del ser pero el ser es un ente abstracto no ligado a unas situaciones concretas, a una materialidad que la antropología por su metodología sí que es capaz de ofrecer.

Por otro lado hay una clara separación entre arte y política que como si de agua y aceite se tratasen jamás se ligan. El arte se entiende ligado a un proceso casi ascético, ligado a lo inefable, a lo espiritual o a la verdad y la esencia.

Para poder completar esas deficiencias necesitare dos canales con los que paliar estas carencias. La primera de ellas la da la antropología que liga la experiencia y la ética con un modo de entender la cultura habitada por personas que en la filosofía aparecen como fantasmas más propios de Hamlet que del fantasma que preconizaban Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista*.

Por otro lado no entiendo el arte sin un fin militante, con capacidad transformadora. Para ello hay una serie de autores y autoras que recogiendo la herencia marxiana, y sobre todo gramsciana, han entendido el arte como una posibilidad de lucha contra la hegemonía. Con ello cerraré este bloque que volverá a la filosofía pero ya desde otro punto de vista que no se puede entender sin el punto de vista, trazado en este capítulo, que explora las posibilidades políticas del arte desde la praxis del agente.

2. Antropología y teatro. Un encuentro inevitable

Hasta ahora antropología y teatro han mantenido una relación constante en el tiempo pero desde posiciones muy recónditas. Por un lado, el teatro ha mirado a la antropología para enriquecer la escena pero se ha declarado autónoma respecto a ésta (Giacché, 2010: 154). Desde el ámbito teatral, esta propuesta se denomina Antropología Teatral.

Por otro lado, la antropología ha mirado al teatro desde autores como Turner o Schechner, quienes incluyen los saberes y las experiencias teatrales dentro del patrimonio y el horizonte de las ciencias sociales (ídem). Desde el ámbito antropológico, esta aproximación se denomina como Antropología de la Performance.

Lo que propongo en el siguiente capítulo es hacer un recorrido histórico que vaya trazando las líneas de ambas disciplinas, la antropología y el teatro, encontrando claves históricas y preguntas que arrojen luz a este campo.

Desde mi punto de vista esta relación ha estado próxima como un narra cuento de Borges, *El Inmortal*, en el cual un personaje acompañado por un “troglodita” recorre kilómetros y kilómetros toda su vida para buscar la fuente de la vida eterna y al final de sus días descubre que ese vagabundo sabía dónde encontrar dicha fuente, pero como nunca le pregunto nunca se lo dijo.

Con la antropología y el teatro pasa algo similar. Son disciplinas que van unidas desde el principio, unidas por el marco del ritual, pero no empiezan a enriquecerse la una y la otra hasta los años sesenta del siglo XX pese a las maravillosas intuiciones de antropólogos como Gregory Bateson y antropólogas como Margaret Mead.

En mi propuesta, guiado como punto de partida por Victor Turner, la experiencia es el vaso comunicante entre ambas disciplinas, pero sin embargo falta un elemento sináptico primordial, la política.

La política ha sido introducida en el campo teatral por autores como Meyerhold, Piscator o Brecht en el siglo XX pero estos autores, desde mi punto de vista, seguían viendo en el valor de cambio de la obra, es decir en el espectáculo en sí, el elemento político de lo teatral.

Lo que defiendo en el presente capítulo es que como antropólogos debemos hacer de esta disciplina una disciplina que deje los paradigmas hegemónicos y pase a ser una disciplina comprometida con su tiempo.

Para ello, lo que expongo es que de la mezcla de estos tres componentes: teatro, antropología y política, lo cuales iré enlazando a continuación. El punto de vista sobre el cual gira esta tríada sigue siendo la experiencia estética, pero no desde la experiencia estética kantiana que separa sujeto y objeto como describí en el anterior capítulo, sino desde una experiencia inmanente, así como Marx rescató en sus *Manuscritos filosóficos económicos* el trabajo vivo.

Para ello haré un recorrido de poco más de cien años extrayendo aprendizajes que muchos y muchas intuyeron antes que yo pero que no desarrollaron. Quizá porque el potencial del teatro como disciplina artística suponía un encuentro que debía esperar a una preguntas adecuadas para no pasar una eternidad con las respuestas guardadas, como el personaje de Borges, o quizá porque ese encuentro era tan peligroso para los poderes hegemónicos, algo que ya los griegos descubrieron, que un día se encontraron y no se despidieron porque sabían que era cuestión de tiempo volverse a ver.

2.1. El teatro mira la antropología. La Antropología Teatral entra a escena

Eugenio Barba, uno de los promotores de la Antropología Teatral, explica ésta del siguiente modo:

“[...] ésta [la Antropología Teatral] no responderá ni a la necesidad de analizar científicamente en qué consiste el lenguaje escénico, ni a la pregunta fundamental de quien hace teatro o danza: ¿cómo llegar a ser un buen actor o bailarín? [...] Originalmente, se entendía por “antropología” el estudio del comportamiento del ser humano no solamente a un nivel socio-cultural, sino también fisiológico. La Antropología Teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación”. (Barba y Savarese, 1990: 18).

Su característica principal se basa en recoger modos de entrenamiento y formas ritualistas exógenas a occidente y aprehenderlas para un uso más adecuado de la técnica teatral. Ese tipo de antropología es catalogada como intercultural al buscar en las formas teatrales de otras culturas la técnica apropiada para enriquecer las formas teatrales occidentales, más profanas.

Más claro es aún Miguel Rubio cuando habla de la antropología del teatro, la cual no debe confundirse con la cultural, como el estudio del comportamiento del hombre enfrentado a una situación de representación (Rubio, 2001: 63).

Los tres autores más característicos de esta corriente son tres: Peter Brook, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. Su trabajo siempre ha ido orientado en qué recoger de las artes escénicas milenarias de las culturas “periféricas” y, sobre todo, para qué fin artístico, lo que en algunas ocasiones les ha valido más críticos que amigos. A pesar de ello, indudablemente han hecho de su producción teatral una referencia a nivel mundial.

Peter Brook es uno de los directores de escena más prestigiosos del mundo, con algunas incursiones al mundo del cine. Su obra principal, *El espacio vacío*, cataloga el teatro que se hace dentro de 4 categorías: Teatro mortal; el teatro comercial que se centra en la ceremonia sin buscar nuevas formas de expresión teatrales por medio del ensayo. Teatro Sagrado; capítulo en el cual describe formas ritualistas residuales que quedan en la vida cotidiana (no cita a Goffman pero se incursa en este campo) y rescata a autores de referencia como Artaud o Grotowski entre otros varios. Teatro Tosco; el teatro popular de carretas y pueblos y el intento de revitalizar el teatro desde la vertiente popular. Teatro inmediato; Es el tipo de teatro que se realiza bajo el punto de vista de un director, es el teatro que se revitaliza en cada ensayo. (Book, 2002)

Esta obra marca su dilatada trayectoria en el campo de la teoría teatral, siempre con cierto enfoque antropológico, haciendo análisis no de la cultura, sino de determinadas obras teatrales y su época. Será en *Más allá del espacio vacío* y en su autobiografía *Los hilos del tiempo* donde más se acerque a la antropología gracias a la influencia de autores con los cuales trabaja muy de la mano como Collin Turnbull, con el cual monta *The Mountain People* (1972), una obra acerca de la cultura Ik, o Jean Rouch, el director de documentales etnográficos, con el cual trabajo en algún film como *El señor de las moscas*.

Sus trabajos con Turnbull se basaron en convertir los estudios del antropólogo en una serie de episodios dramáticos (Turner, 1982: 91). Sirvieron de inspiración a autores como Turner, el cual visiona *The Mountain People* en el mismo año que conoce a su futuro colaborador, el por entonces director del Avant Garden, Richard Schechner.

Sus trabajos se ven impregnados de elementos culturales como la máscara balinesa en *Conferencia de los pájaros* o por técnicas tradicionales de tribus africanas.

Sus piezas y experimentos se han mostrado desde diversos pueblos de África hasta los más prestigiosos teatros neoyorquinos. Su dilatada experiencia, sin embargo, no le ha salvado de una enorme crítica por usar de modo unidireccional y a veces irrespetuoso los conocimientos teatrales de otras culturas en beneficio propio.

En otro orden de cosas, sus erratas antropológicas van desde confundir capitales africanas, como la de Nigeria (Brook, 2001: 196) hasta afirmar ingenuidades como:

“[...] nuestros actores llegaron a convertirse en los Ik y así amar a los Ik. Collin Turnbull mientras contemplaba la obra, sintió que era transportado desde su posición como “observador profesional” a algo quizá sea dudoso para la antropología, pero que es fundamental para el teatro: la comprensión mediante la identificación”. (Ibídem: 235).

Con comentarios como este notamos que la antropología es un bonito adorno en la obra de Brook, ideal para el fin que busca, pero sumamente insuficiente como para considerarlo antropología. La antropología es una herramienta que usa para generar un determinado tipo de teatro, pero no es el sello distintivo de su enfoque.

Más cercana a la antropología es la postura de Eugenio Barba quién lleva desde los sesenta viajando por la India y diversos países aprendiendo técnicas teatrales orientales (Schechner 2000: 48). Muy ligado a la figura de Jerzy Grotowski, actualmente es una referencia mundial desde su base de experimentación instalada en el ISTAC (Dinamarca) donde tiene el Odin Theatre.

Tanto para Barba como para Brook, el teatro es un elemento de intercambio tal y como lo define Marcel Mauss, un intercambio de dones, que en el caso de Brook se le ha criticado por ser un trueque unidireccional (Bharucha, 2005: 4). En el caso de Barba se intenta desmarcar hablando de, trueque cultural de bienes intangibles.

Para Barba la Antropología Teatral trabaja en base a una serie de preguntas: ¿En qué direcciones puede orientarse un actor o bailarín para elaborar las bases materiales de su arte? La Antropología Teatral frente a esto busca indicaciones útiles (Barba, 1990: 18), no estudia por tanto leyes, sino reglas de comportamiento, el comportamiento fisiológico y socio- cultural del ser humano en una situación de representación.

Su visión sigue centrada en cómo hacer un teatro más rico dentro de occidente aprendiendo de las técnicas tradicionales. Para Barba el actor occidental no tiene un repertorio orgánico de consejos en los cuales apoyarse y orientarse, mientras el tradicional se basa en consejos absolutos, parecidos a leyes de códigos. En el actor oriental prima más que en el actor occidental la perfección técnica y no la innovación o la originalidad del mensaje.

El iniciador de esta corriente, salvando a Artaud, fue el ya fallecido Jerzy Grotowski. El creador polaco tuvo un modo de acercarse al teatro que se asemejaba a la

communitas turneriana. La fuerza de su teatro ha sido tal, que ha ejercido una influencia sin precedentes en su país natal Polonia, cuyo desarrollo dentro de los estudios teatrales está en la vanguardia en Europa.

Para Grotowski el teatro era un vehículo de algo y la relación entre el actor y el público era como la que tiene un sacerdote y sus fieles (Brook, 2001: 87). Para Grotowski el teatro era lo que sucedía entre actor y público (Grotowski, 1971: 27) creando unas atmósferas y unas sesiones de entrenamiento muy cercanas a lo que catalogaba Artaud que debía buscar el teatro.

Grotowski convierte el teatro y la búsqueda dentro del mismo en su vida más cercana, su grupo de actores se parece más a un grupo monacal que a un grupo teatral al uso. Frente a la imposibilidad de convertir al auditorio se ha de educar al actor para que pueda transmitir algo espiritual (ídem).

Dentro de su obra clave, publicada póstumamente, en formato de una selección de entrevistas bajo el título *Hacia un Teatro Pobre*, el autor propone un estilo de trabajo cercano a la communitas, donde la autoridad moral del director debe prevalecer sobre el grupo de actores y en la cual se sustituya la riqueza y el éxito material por la riqueza espiritual, la cual sólo se consigue transgrediendo los límites normales de la vida (ibídem: 40), el actor es calificado como un santo por su grado de auto sacrificio.

La obra de Grotowski primó siempre el manejo de los capitales corporales por encima de cualquier otro tipo de intoxicación tecnológica que tanto abundaban en la visión de teatro total de Piscator.

Su objetivo no era hacer pensar sino conseguir un arte puro, un arte que no compitiera con los mismos elementos que la tecnología pues ahí residía su diferencia.

Los actores de Grotowski trabajaron siempre en comunidades aisladas siempre bajo un estado liminal en un constante cambio de estados más cercanos a un ritual propiamente dicho que al hecho teatral.

El enfoque de estos autores, lejos de los enfoques de la Antropología de la Performance, de los cuales se nutre a la par que influencia, está demasiado centrado en el trabajo del actor y la actriz desde un plano técnico. Es el uso de la técnica teatral de otras culturas para su uso escénico lo que prevalece y no el encuentro con el otro inserto dentro de un contexto social o la alteridad para plantearse determinada praxis social o elemento cultural. En definitiva, se obtienen elementos culturales para

encerrarlos en una escena mientras lo que pretendo en esta tesis es ver qué elementos son capaces de sacar la escena, lo teatral, a la vida política.

Para encontrar este camino he de hacer el recorrido inverso al planteado en este punto e ir a la búsqueda del teatro partiendo de los aspectos culturales. Dicho camino ha ido indisolublemente ligado a la religión, por medio del ritual principalmente, pero es por esta vía por donde aparecerán algunas de las claves más importantes de la tesis en su búsqueda de la subjetivación política por medio de la praxis teatral.

2.2. La antropología mira al teatro. El camino del rito

La antropología, como disciplina científica vive su apogeo en el siglo XX, pero es en la segunda mitad del siglo XIX, con autores procedentes del mundo del derecho como: Morgan, Tylor, Smith o Frazer, cuando nace como tal.

Este modo de entender la antropología, que trabaja con datos aportados sin estar en terreno, es catalogado como antropología de salón aunque esto se cumple sobre todo en Frazer. El punto de inflexión lo marca la figura de Bronislaw Malinowski y su trabajo de campo en las islas Trobiand acerca del anillo del Kula como intercambio comercial; y de Radcliffe-Brown con su trabajo de campo en las islas Andaman. En palabras de Rosana Guber, el primero es el héroe etnográfico de la disciplina y el segundo el héroe teórico (Guber, 2001: 28). Estas etnografías marca un hecho diferencial respecto a las anteriores, el estar allí.

Uno de los temas estrella de la época es el ritual y sus usos en diversas culturas, será desde dicho fenómeno, donde antropología y teatro se reencuentren, al menos científicamente. Hablo de reencuentro pues esta relación no es nueva en la historia (Giacché, 2010: 153) pero tardó en cuajar hasta que dos líneas, aún no muy conocidas comenzaron a interesarse por esta relación, una ha sido la referida Antropología Teatral, ya referida, y la otra la Antropología de la Performance que veremos en el siguiente punto.

Este hecho significativo que une lo teatral con lo ritual es un arma de doble filo para la construcción del marco teórico. Por un lado nos da numerosos rituales que pueden ser leídos desde un punto de vista teatral como hacen Bateson, Ruth Benedict y Margaret Mead. Por otro lado aún a arte con religiosidad siendo complicado encontrar autores y autoras que hablen de Antropología de la Performance o el teatro cuando abordan la antropología del arte o de la religión.

Este hecho es señalado por Lukács quien defiende que debe separarse de la propia imitación tanto la ciencia como el arte para lograr su independencia de lo cotidiano (Lukács, 1966: 112), pero en el caso del arte teatral el problema es doble pues ha de separarse a su vez de lo religioso lo cual conlleva una doble separación, primero de la vida cotidiana y luego de la religiosidad.

Esto se debe sobre todo al carácter antropomórfico que tienen arte y religión.

“[...] una interpretación de la realidad antropomorfizadora más o menos imaginativa y sensible, como captación de su esencia, y que se dirige directa y enfáticamente al alma de individuo, para mutar inmediatamente en ella una práctica religiosa [...]”. (Ibídem: 142).

Así es como ve Lukács la interpretación que se da de la realidad, añadiendo como punto de diferencia entre arte y religión lo siguiente:

“[...] la diferencia indicada que el arte, a diferencia de la religión, no atribuye carácter de realidad objetiva a las formaciones que produce, que su más profunda intención objetiva apunta a una mera reproductibilidad antropomorfizadora y antropocéntrica del más acá no significa, en modo alguno, una humilde limitación ante la religión.”. (Ibídem: 144).

Para Lukács, la separación se da en la Grecia clásica ¿Por qué en Grecia? Porque: a) el individuo es propietario; b) es una democracia aunque el autor reconoce que muy restringida y con una amplia base esclavista; c) desarrollo de la religión; y d) desprecio social del trabajo. Lo que pretende Lukács es separar el reflejo científico, la realidad, la cotidianidad y la religión (ibídem: 150) y eso comienza en la Grecia antigua para Lukács.

Estamos ante un Lukács muy influido por Hegel en su obra estética y vemos que el mismo argumento da el filósofo alemán respecto al teatro. Para Hegel nace el teatro cuando se impone la voluntad individual frente a las fuerzas exteriores (Hegel, 1985: 239) dando primacía a los fines subjetivos y las pasiones siendo a su vez capaz de influir en otros individuos. Hegel ve en el nacimiento del teatro el del héroe que es capaz de influir en sí mismo y en el resto aunque la decisión última de su sino sigue en la divinidad (ibídem: 242).

Para Hegel obras como el Sakuntala hindú no son arte. Hegel distingue la historia del arte dramático de oriente de la de occidente desvinculando a la primera por carecer de las siguientes características, ya apuntadas en su momento (ver página 23):

Principio de autonomía y libertad individual o autodeterminación de quererlo siendo además necesario la aparición de la subjetividad como libre derecho para el desarrollo de la comedia.

En el arte oriental la sumisión del sujeto a la voluntad de dios es la única potencia dominante no permitiendo ninguna particularidad. (Ibídem: 287)

Por tanto, el comienzo de la verdadera poesía dramática está entre los griegos con el principio de libre individualidad que torna posible por primera vez la perfección de la forma del arte clásico.

Volviendo a Lukács, veía en ese carácter antropomórfico del arte su principal obstáculo para nacer como tal:

“Es más fácil distinguir principios estéticos de la ciencia que el primitivo tronco común de arte y magia o religión pues la ciencia se contrapone los modos desantropomorfizador y antropomorfizador del reflejo de la realidad, mientras que en el segundo caso se trata de variedades de la antropomorfización, variedades sin duda contrapuestas en sus principios últimos, pero que en la práctica ha seguido unidas durante milenios, y cuya separación, además de ser un proceso muy lento, contradictorio e irregular, discurre, para el arte el mismo, con mucha problemática y con crisis internas”. (Lukács, 1966: 232).

Considero conveniente haber empezado con esta discusión pues marcará una dificultad que no será del todo superada en el marco de la Antropología de la Performance y del teatro hasta la llegada de Victor Turner.

Los estudios de antropólogos y antropólogas de la altura de Rappaport, Bateson, Geertz, Gluckman o Benedict han marcado el campo, sin duda, pero nunca fijaron su punto de vista en el teatro en sí, como reconoce Bateson (Bateson, 1990) aunque sembraron un caldo de cultivo que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX en las dos corrientes citadas.

Lo que introduce al teatro y la performatividad en la antropología es el ritual, esa es la llave de entrada, pero si en el campo filosófico el mundo de las ideas nos llevaba a un laberinto de difícil salida, en el campo de la antropología será el ritual el equivalente. Nos introduce en la materia pero no es el hilo adecuado para encontrar una salida. Pese a ello el ritual ofrece algunas claves que deben ser seguidas hasta llegar a una antropología de la experiencia estética con las características idóneas para abrir el horizonte de la subjetivación política.

2.3. Las primeras etnografías que miran al teatro. Lo saben pero no lo hacen

Lo que pretendo a continuación no es desarrollar una historia de la antropología del arte, para ello hay lecturas bastante completas, incluso en español, como la obra de Lourdes Méndez (2009) siendo el abanico de autores y autoras por analizar bastante amplio.

Lo que le propongo al lector es hacer un recorrido entre las relaciones que la antropología y el teatro han tenido a lo largo de la historia. Teniendo en cuenta que la antropología nace como ciencia a fines del siglo XIX, la relación es bastante reciente históricamente y pero nutrida entre ambas disciplinas, aunque no tanto como la relación con el arte en general.

Dicha relación viene enmarcada dentro de los aspectos rituales siendo necesaria una conveniente separación de los elementos performativos del ritual del propio ritual como elemento religioso. Para ello el principal punto a considerar es entender el ritual desde su propia gestación e inserción en una determinada cultural. Con dicha separación y atendiendo al contexto va aparecer el arte y en concreto lo teatral.

Esta perspectiva antropológica se basa no en estudiar el arte como imagen, como producto acabado, sino en la praxis de la misma (Belting, 2007: 10) algo que como defiende a continuación sólo han logrado algunos autores y autoras aislados.

Aunque ya en Morgan encontramos referencias al arte siendo la característica que marca el comienzo del estadio inferior de la barbarie (Morgan, 1987: 83) aunque no hay una sola mención al arte dramático sino al arte de la alfarería en este caso. El primer autor, dentro de la disciplina antropológica, que hace referencia al drama es Tylor. Para Tylor, inserto al igual que Morgan en la escuela evolucionista, el arte dramático es un arte recreativo que se considera una evolución de la danza (Tylor, 1987: 344) siendo el origen de ambas artes religioso.

En el caso del arte dramático su origen sería una evolución de las danzas en honor al dios Baco del cual una posterior evolución dará lugar a la tragedia y la comedia (ibídem). Es interesante ver como para dicho autor el teatro tiene aún la pervivencia de lo que denomina “creerse las cosas” (ibídem: 346) sin el cual no podría existir dicha disciplina.

Es también rescatable en Tylor que enlaza el juego dentro de las artes recreativas, es más lo considera como mimesis. Al igual que para Huizinga, para Tylor, se comienza

jugando lo que más tarde se hará en serio (ibídem: 352). Expone la mimesis como la base del juego siendo uno de los puntos donde se engarzan el teatro con el juego, de hecho, la base de ambas palabras en muchos idiomas como el inglés o el alemán es la misma, play o spielen respectivamente.

Pese a la indudable influencia de los autores expuestos para la antropología en general, un autor que marca indudablemente el camino del rito al abordarlo desde un modo diferente es Robertson Smith.

En su obra *Lectures on the Religion of the Semites* defiende que en relación con toda religión, ya sea antigua o moderna, encontramos por un lado ciertas creencias, y por otro ciertas instituciones prácticas rituales y reglas de conducta. Aunque el estudio de las religiones se fundamente en inicio a los credos, lo que argumenta Smith es que esos credos conllevaban determinadas prácticas:

Pero las religiones antiguas no tenían, en su mayor parte, credo; consistían enteramente en instituciones y prácticas. Sin duda alguna no seguirá habitualmente ciertas prácticas sin asociarles un significado; pero, por regla general, se concluye que, si bien la práctica se fija con rigor, el significado que se le atribuye es extremadamente vago y el mismo rito es explicado por diferentes personas de diferentes maneras, sin que se origine en consecuencia ninguna doctrina de ortodoxia o heterodoxia. (Smith, 1889: 16).

En la Antigua Grecia el rito estaba conectado con un mito y no con un dogma. Mientras el mito puede tener varias versiones lo que sostiene Smith es que: “Lo que era obligatorio o meritorio era la ejecución exacta de ciertos actos sagrados prescritos por la tradición religiosa” (ibídem: 17). De ahí que para Smith el mito se subordina al rito:

Siendo esto así, se deduce que la mitología no debe tomar el lugar prominente que se le asigna con demasiada frecuencia en el estudio científico de las antiguas creencias. En la medida en que los mitos consisten en explicaciones del ritual, su valor es completamente secundario y puede afirmarse con confianza que en casi todos los casos el mito se derivaba del ritual y no del ritual del mito; pues el ritual era fijo y el mito era variable, el ritual era obligatorio y la fe del mito estaba a discreción del adorador. [...] La conclusión es que en el estudio de las religiones antiguas no debemos comenzar con el mito, sino con el ritual y su uso tradicional. (Ibídem: 18).

Lo que está haciendo Robertson Smith es adelantarse al pensamiento de su época e ir al rito y no al mito, esto es a la praxis en vez del lenguaje. La práctica iba antes que la teoría. Esta línea de pensamiento no ha sido la hegemónica, ni en el campo filosófico,

ni en el campo antropológico donde sólo algunos autores como Clastres se han posicionado. Smith estaba dando la importancia a la acción antes que al verbo:

Los hombres no serían hombres si estuvieran de acuerdo en hacer ciertas cosas sin tener un motivo para su acción; pero en la religión antigua la razón no se formuló primero como una doctrina y luego se expresó en la práctica, sino que a la inversa, la práctica precedió a la teoría doctrinal. Los hombres forman reglas generales de conducta antes de que comiencen a expresar principios generales en los trabajos; Las instituciones políticas son más antiguas que las teorías políticas, y de igual modo las instituciones religiosas son más antiguas que las teorías religiosas. (Ibídem: 20).

Siguiendo esta línea teórica que da relevancia al rito como acción y que lo intenta analizar para entenderlo, no como pieza religiosa en sí misma, sino como acción que genera determinada cultura esta la obra de Aby Warburg, quien se considera un historiador cultural (Warburg, 2008: 12). La obra de Warburg es una búsqueda de pervivencia de arte “primitivo” en tiempos modernos.

A veces muy centrado en los aspectos simbolistas, (se reconoce deudor de Cassirer) trata de ligar el arte con la magia. Al analizar “La danza de la serpiente” pone en la centralidad de su investigación el papel de la máscara durante la danza. Para él, dicho uso significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura. No es lúdica, para el hombre primitivo significa el proceso de unión extra personal a una entidad extraña. Se pierde la identidad fusionándose con un ente extraño siendo un testimonio de religiosidad social (ibídem: 28).

Sigue perviviendo en Warburg así como en Tylor la unión del arte y la dramatización en particular con lo religioso. No obstante, se centra no solo en la máscara o la danza, sino en la teatralización del momento. Describe la danza como el momento en el cual tres hombres y tres hombres disfrazados de mujeres hacen una grosera y aguda parodia de sus movimientos mientras el resto danza igual, siendo la aportación de los excluidos pedir una buena cosecha (Ibídem: 41).

Si con Tylor se ha dado el primer paso, hablar de teatro como arte explícitamente y con Robertson Smith se le ha dado preeminencia al rito frente al mito, con la obra de Warburg se comienzan a introducir aspectos teatrales determinantes como el travestismo o la descripción del ritual más cercano a lo teatral a lo religioso en sus formas. Su obra fue muy influyente para la escuela de cultura y personalidad inaugurada por Franz Boas, sobre todo en sus discípulas Margaret Mead y Ruth Benedict.

2.4. De Cultura y personalidad al legado de Bateson

Para Boas, en este caso dentro del particularismo histórico, no existen culturas superiores a otras, aunque aún sigue hablando de arte primitivo como reza el título de su obra *arte primitivo* (Boas, 1996). Los dos principios que guían su obra y que en su opinión deben orientar todas las manifestaciones de vida entre pueblos primitivos son:

1. Uniformidad de los procesos mentales de todas las razas en todas las formas culturales de la actualidad.
2. Considerar cualquier fenómeno cultural como el resultado de acontecimientos históricos. (Ibídem: XIII).

Propone el estudio detallado de cada cultura para poder afirmar un desarrollo histórico particular y demostrado por analogías (ibídem: XVI). Su propuesta metodológica es estudiar cada cultura dentro de un marco histórico propio y para ello se debe aprender tanto la lengua del grupo estudiado como una selección pormenorizada de las fuentes en origen (Méndez, 2009: 57).

Para Boas, forma y experiencia técnica han de ir unidos, no se tiene una forma por la mera observación, se necesita usar la experiencia técnica y se depura la técnica usando el mismo tipo de producto continuamente. Una vez dominada la forma se puede superar por medio de las capacidades del supuesto artista (Boas, 1996: 3). Es interesante ver como ya se va abriendo el arte a la figura del artista y de la necesidad de generar un arte que ha de ser hecho y no sólo observado, un arte, como apuntan Bourdieu (2008) (2010) o Lukács (1966), en el cual se innova cuando se domina la técnica.

También es rescatable en este autor que sostiene, al igual que Kant, que la naturaleza tiene un valor estético pero no es arte por no tener la mano del hombre, algo que sí se distingue en la melodía o la pantomima (ibídem: 4) diferenciando claramente entre naturaleza y cultura siendo el lugar del arte perteneciente a lo cultural.

Asistimos en Boas a un desplazamiento gradual desde el objeto hacia el artista (Price en Méndez: 2009: 61) algo que marcará la obra de sus discípulas, tanto metodológica como teóricamente, como mostraré a continuación.

La primera de sus discípulas es Ruth Benedict. Para Benedict se debe distinguir entre lo cultural y lo natural, la herencia cultural humana no es biológica (Benedict, 1989: 24) la cultura se transmite por socialización, no por genes. Por tanto, en el campo de lo

ritual, la cultura define el tipo de rito y no al revés. Es clara la influencia de Robertson Smith en este tipo de argumentaciones.

Es interesante el análisis que hace del mismo ritual que años atrás había estudiado Warburg en los indios pueblo. Benedict defiende que un pueblo según su cultura hará un tipo de rito u otro clasificando a las culturas (usando la terminología de Nietzsche) entre dionisiacas y apolíneas. Las primeras buscan un estado de éxtasis psicológico mientras las segundas tienen a la medida como ley (ibídem: 90). Un ejemplo de cultura dionisiaca serían los kwakiutl (estudiados antes por Boas) y de cultura apolínea serían los zuñi.

Para la autora no hay conflicto entre sociedad e individuo. Toda cultura tiene un ethos central que comparten sus individuos los cuales se articulan en la sociedad (ibídem: 258) de modo que lo que comparten sus miembros son rasgos psicológicos culturales.

Lo interesante de esta autora está en que desliga el rito de lo religioso dándole un marcado carácter artístico algo que también vemos en Margaret Mead.

Para pensar en la figura de Margaret Mead me remito a una cita que Ray Birdwhistell le hizo a su hija Mary Catherine Bateson, fruto de su relación con Gregory Bateson.

“La mente de tu madre es tan masculina, la de tu padre tan femenina... Margaret dispara miles de ideas en todas las direcciones como un chorro de esperma. En cambio, Gregory cuando tiene una idea se sienta sobre ella y deja que madure como si fuera un gran óvulo”. (Ray Birdwhistell en Bateson, M.C. 2004: 136).

La figura de Mead recoge las influencias de Boas y de Benedict, de hecho al primero dedica muchas de sus obras y con la segunda tuvo una estrecha relación durante años. Asimismo la relación de pareja con Bateson se notará en la obra de ambos en los estudios del carácter desde pautas estéticas.

Mead investiga las implicaciones que tiene la formación del carácter de los diferentes sexos con determinadas culturas y lo hace estudiando diferentes culturas en Nueva Guinea. En este caso me centraré en su obra *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas* obra en la cual estudia tres culturas geográficamente muy cercanas pero con una formación diferente del carácter dependiendo de cada una de ellas.

Rescato esta obra pues en el análisis de: los arapesh, los mundugumor y los tchambuli, sobre todo en esta última, la conexión entre cultura y arte, en concreto teatralidad, es sumamente importante notando grandes similitudes con la monografía

de Bateson *Naven* como veremos un poco más adelante. Como muestra el siguiente fragmento sobre los tchambuli:

“Las ceremonias tchambuli no son el resultado de un acontecimiento en la vida de un individuo; es decir, los tchambuli no llevan a cabo una ceremonia para iniciar a un muchacho, sino más bien inician a los chicos para poder celebrar una ceremonia. El dolor de una muerte queda prácticamente borrado por el interés que despierta todo el ceremonial que la rodea”. (Mead, 1978: 273).

Lo ceremonial como momento de una representación despierta más interés que el hecho social en sí. Mead describe una cultura en la cual la mujer tiene el rol de cazar y traer la comida a casa mientras el hombre se dedica al arte, de hecho compara al hombre con un actor que tiene que representar en muchos lugares y en diferentes compañías (ibídem: 275-276) marcando el ritmo de la cultura desde representaciones artísticas.

De hecho, al igual que en *Naven* y recogiendo el legado de Warburg recoge las primeras descripciones de travestismo en escritos de los años 30. El hombre disfrazado puede pasar a formar parte del grupo de las mujeres mientras dura la representación. Leamos el siguiente fragmento:

“Con este disfraz puede tomar parte en el escabroso juego homosexual que caracteriza a un grupo de mujeres en cualquier ocasión festiva. Cuando ya han desaparecido las máscaras, juegan entre ellas, entregándose a jocosas pantomimas del coito” (ibídem: 283).

Rescato de este fragmento con también en Mead se está desligando el arte de lo religioso y como cada cultura construye el ritual a partir de sus propios patrones culturales y no al revés. Se valora la vida social marcada por los ciclos de ceremonias lo que hace de la figura del hombre un rol que se dedica a la perfección del arte y el de la mujer posibilitar dicha danza con comida y dinero (ibídem: 294).

Lo que sostiene Mead en esta monografía es que los roles asignados a los sexos en occidente no son naturales sino contruidos, lo interesante es que en el caso de los tchambuli vienen marcados por un desarrollo artístico teatralmente marcado.

En esta línea se encuentra el trabajo de Gregory Bateson quien comienza su primera incursión en este campo con una, desde mi punto de vista, de las mejores etnografías jamás escritas *Naven*. Es una etnografía para tener en cuenta no sólo por el tema sino por la metodología del mismo.

En un principio Bateson fue a estudiar el travestismo entre los indios iatmul, el que desarrollaban en una ceremonia denominada *Naven*, de ahí el nombre de la etnografía. Tras coger sus notas se dio cuenta que no era eso lo que buscaba sino un todo más complejo que afronta desde tres dimensiones de modo simultáneo (Bateson, 1990: III).

1. Expresión de estados emocionales.
2. Suma de proposiciones ideales.
3. Estructura cultural en función de las relaciones sociales.

Sus escritos serán de enorme validez en teóricos posteriores al centrarse en cuestiones tan importantes en el campo como el Ethos, Eidos, Función, Cismogénesis y la comunicación.

Bateson considera que toda estructura cultural contiene una serie de presupuestos claves gracias a los cuales pueden reconocerse una pluralidad de detalles de comportamiento ritual, (Bateson, 1990: 42) a esos presupuestos les va a llamar premisas.

El concepto central en el que basará su análisis será el de función. A este término se va a referir en gran parte de su escrito, pero Bateson es capaz de estructurarlo de modo que marcará no sólo el esquema de análisis del mismo, en el cual se fijarán los posteriores antropólogos, sino el comienzo de su superación.

Pese a tener en consideración la función como término adaptativo como lo usaba Malinowski y como término proveniente del léxico de Radcliffe Brown como concepto social (Función social), Bateson se va a acercar al término desde cinco categorías (Bateson, 1990: 47).

1. Relaciones estructurales.
2. Relaciones afectivas.
3. Relaciones etológicas.
4. Relaciones eidológicas.
5. Relaciones sociológicas.

Bateson hace mención de la categoría etológica, el Ethos. Por Ethos entiende el sistema culturalmente normalizado de organización de los instintos emocionales de los individuos (Bateson, 1990: 139), (Bateson, 1991: 134) y en este sentido están en consonancia con Geertz como veremos más adelante.

Rescato que el ethos es un sistema de actitudes emocionales, pero no comparto con Bateson que el ethos pertenezca a una cultura determinada, entendiendo cultura como un todo homogéneo. En esta línea se enmarcan Scott (2000), Bourdieu (2008), Turner (1988) con su definición de *Communitas* o Besserer (2000) con sus sentimientos inapropiados. El ethos, como configuración de los sentimientos, no es un todo cultural sino que es moldeable por cada grupo. Determinado grupo, en medida de cómo entienda los sentimientos hegemónicos, labrará su propio ethos. Si la cultura normaliza la organización de los sentimientos (Bateson, 1990: 137), la subalternidad generará una estructura distinta de sentimientos Scott (2000), Williams (1980).

Otro término analítico al que hace referencia Bateson es el de Eidos. Por dicho término entiende la normalización de los aspectos cognitivos de la personalidad de los individuos y su expresión en el comportamiento cultural (Bateson, 1990: 243).

Bateson analiza qué función tiene la *Naven* en relación con el Eidos, por qué los *wau* (hermanos de la madre en la cultura *iatmul*) se disfrazan de mujeres o por qué los *wau* restriegan sus nalgas en las de las espinillas de sus *laua* (hijo de la hermana del *wau*). Sus categorías están formuladas en torno a una estructura cultural, no en el sentido de la ceremonia como manifestación subalterna, para ello trabaja con términos más interesantes desde nuestro punto de vista como el de *cismogénesis*, el cual abordaremos a continuación en sus trabajos posteriores en Bali y cuando hagamos referencia a la categoría de drama social de Turner. Para Bateson como para Benedict o Meas lo ceremonial genera cultura.

Bateson, crea un antes y un después no sólo por la peculiaridad de su objeto de estudio y su metodología sino por apuntar ya a ciertos enfoques que aún hoy son novedosos como: a) hacer referencia a los ensayos de las ceremonias (Bateson, 1990: 149); b) hablar de los ataques personales por medio de la danza, algo en lo que Gluckman se fijará unos años más tarde refiriéndose a tribus africanas; c) esbozar como la cultura determina los marcos axiológicos de sus individuos por medio de distintas vías: a) promoviendo ciertos tipos de procesos psicológicos; b) mediante la educación; c) seleccionando a aquellos individuos que tengan una tendencia innata a procesos psicológicos de cierta clase.

Tenemos, por tanto, en este primer Bateson, un autor con enorme trascendencia como punto de partida y sobre todo con un objeto de estudio que marca un antes y un después en el “protocampo” que era entonces la Antropología de la Performance.

Posteriormente Bateson aplica algunas de las lógicas desarrolladas entre los iatmul en el arte balines, acompañado de Margaret Mead, con novedades tecnológicas del momento como la cámara de video.

Parte de este material ha sido criticado por Eugenio Barba por recoger un material que puede parecer tan novedoso como irreal pues se produjo un espectáculo artificial para tal cometido (Barba, 1990: 289). Barba narra cómo para trabajar con tal material se usaron jóvenes con pechos cubiertos, cuando solían ir con los pechos descubiertos, apuñalándose el pecho con los kriss, algo que generalmente no hacían las jóvenes, sino hombres y mujeres ancianos.

Barba se cuestiona en torno al trabajo de Bateson ¿Qué es lo auténtico en Bali? ¿Una vieja solitaria que hace cosas tradicionales? (Comentario hecho en torno a la protagonista del documental).

Pese a la sagaz crítica de Barba, los trabajos de Bateson en Bali van mucho más allá, sobre todo centrándose en la esquismogénesis, lo que ha llamado cismogénesis en Naven.

Para Bateson la esquismogénesis es un proceso de diferenciación en las normas del comportamiento individual resultante de la interacción acumulativa entre individuos, es decir, A interacciona con B y esta devolvía estímulos más fuertes a A (Bateson, 1991: 134-135). Mediante dicho proceso Bateson está rompiendo la lógica lineal de ABCD sino que la interacción puede provenir de varios puntos.

Como ejemplo Bateson utiliza la carrera armamentística bismarckiana (apoyándose en los análisis de Richardson), lo que en historia se conoce con el nombre de “virajes bismarckianos”. Bateson alude a este proceso histórico en el cual la compra de armas de un país motivaba la compra de otros países y esta a su vez influía en el primero que compraba más. El ejemplo narrado era un tipo de esquismogénesis complementaria (el término proviene de la psicología cuando nos referimos a roles complementarios como el de padre- hijo por ejemplo). Hay otro tipo de esquismogénesis que es la simétrica en la cual las acciones recíprocas de A y B son esencialmente similares.

Las esquismogénesis sólo se pueden dar si las circunstancias sociales lo permiten, como que los individuos involucrados se mantengan juntos o tengan un interés en común, mutua dependencia o status social (Bateson, 1990: 205) influyendo claramente a Turner, no sólo para abordar los dramas sociales sino para entender las relaciones en la comunidad.

Bateson está usando un término que encierra un componente de interacción bastante complejo el cual extrapola al tipo de educación de los niños en Bali y del tipo de formas teatrales allí elaboradas. Sostiene que en Bali no hay secuencias esquismogénicas y para ellos dedica especial atención al carácter balines y como una madre y su niño mantienen contacto en zonas erógenas pero cuando el niño busca el clímax, la madre lo evita. Esto produce una carga de rabieta emocional en el niño que la madre no contesta (Bateson, 1991: 138).

De este ejemplo sobre la formación del carácter balines el autor expone que la metáfora del equilibrio mediante la postura del cuerpo se pueden extrapolar ciertos conceptos de la cultura balinesa (Bateson, 1991: 146).

1. Miedo a la pérdida de apoyo es importante en la infancia balinesa.
2. La elevación es el complemento pasivo del respeto.
3. El niño balines es elevado como si fuera superior a un dios.
4. En el caso de una elevación física real la obligación de equilibrar recae sobre la persona de apoyo.

Bateson ha estudiado las formas del arte balines, su estética en consonancia con su estructura cultural, de ahí que deduzca que el equilibrio sea, por ejemplo un tema central de las tallas balinesas por parte de los artistas locales (Bateson, 1991: 151), o sostiene que los balineses transfieren a las relaciones humanas actitudes basadas sobre el equilibrio corporal que generalizan la idea que el movimiento es esencial para el equilibrio (ibídem: 157). La obra de Bateson termina ligando lo ético con lo estético como también señala su propia hija:

“Se trataba de un proceso estético, de búsqueda de la resonancia entre lo interior y lo exterior, un eco que concentra la atención. Es la manera de trabajar de un poeta, cuando la forma de una hoja evoca un hecho pasado en toda su intensidad” (Bateson, M.C. 2004: 198).

Poco a poco, partiendo de un elemento religioso como el rito se va enriqueciendo el campo teórico desde la antropología. En Bateson hay una constante búsqueda en la unión entre lo ético y lo estético tal y como ya había puesto de manifiesto por Kierkegaard, pero la metodología antropológica llena tal unión de continuas viñetas etnográficas que dan un valor añadido a tal debate.

Las analogías entre el arte con determinadas pautas culturales es algo novedoso no sólo por la idea en sí sino por el modo de demostrar tales argumentos desde la etnografía. El arte por tanto tiene para esta corriente una función clara pero qué se

entiende en antropología por función y cómo se liga con una Antropología de la Performance.

2.5. La visión funcionalista del rito como influencia en lo performativo

Aunque haya comenzado a trabajar el concepto de función en Bateson aplicado a elementos rituales, el primer autor que trabaja esta línea es el mencionado “héroe teórico de la disciplina”, Radcliffe Brown. Sus términos más conocidos serán los de estructura y función.

Para Radcliffe Brown la cultura se transmite como rasgo social de la vida humana (Brown, 1986: 13), y los valores tienen su propia expresión ritual, los valores sociales se mantienen en la expresión de sus costumbres rituales o ceremoniales (ibídem: 38). Un claro ejemplo de ello y muy interesante de cara al presente objeto de estudio es el uso de las relaciones burlescas, algo que influirá notablemente en autores posteriores como Gluckman.

Analiza las relaciones burlescas a las cuales saca del ámbito del ritual pero tampoco las cataloga como parte de la cotidianeidad. Las define como una mezcla entre amistad y antagonismo y que en cualquier otro contexto podrían generar hostilidad (ibídem: 108).

Es este elemento regulador en lo que se está fijando. Para él la burla es: “[...] una relación en la cual se intercambian insultos y existe la obligación de no tomarlos en serio, es una relación que, mediante conflictos simulados evita los reales” (ibídem: 125). La burla es un como si, como un juego teatral que da licencia para determinadas acciones que son permitidas en ese contexto y no otro. Los conflictos son simulados siendo dicha simulación una característica netamente teatral, un como si tal y como lo define Stanislavski (2003).

Sólo se entiende esa relación en la medida que juega una función dentro de la estructura, como mantenedora de la misma (Brown, 1986: 205). Esta por tanto inserto dentro de la corriente, liderada por Talcott Parsons desde la sociología, del estructural funcionalismo, aunque él mismo renegara de dicha etiqueta (ibídem: 215) dentro de la cual inserta a Malinowski.

Lo cierto es que será un marco teórico del cual se nutre la Antropología de la Performance con bastante fuerza como veremos sobre todo en Gluckman o Turner y

es ahí donde radica el mayor punto de desencuentro que mantengo con dichos autores.

Pese a ser una corriente eminentemente conservadora que ve el conflicto como regulador la obra de Radcliffe- Brown es de enorme influencia en la Antropología de la Performance siendo uno de sus términos estrella, el de función, sumamente explotado.

La función ha sido trabajada por muchos antropólogos que se han guiado por una metodología parecida, analizar la cultura desde el ritual, como el caso de Rappaport, pero desde unos postulados más defensivos. El propio Vayda, en la obra de Rappaport, hace un alegato en defensa de la función como intentamos sintetizar en este pequeño cuadro.

Figura 1. Cuadro Funcionalismo

Análisis funcional	Refutación
Inadecuado para explicar la presencia o el origen de instituciones culturales	Busca una explicación a para que sirven las cosas y no el origen de las mismas.
Análisis unilateral que busca la armonía en el statu quo.	El objetivo es revelar un modelo no defenderlo.
Imposibilidad de comprobaciones empíricas de las hipótesis.	No es un todo holístico sino que se debe construir en el tiempo con nuevos datos.

Fuente: Vayda en Rappaport, 1987: X. Elaboración: Propia.

El enfoque de Rappaport va a estar más centrado en la función, pero desde un punto de vista ecológico. El kaiko (danza en lengua de los Tsembaga) es un tipo de ritual (para Schechner ya es un ritual/performance) (Schechner, 2000: 23) en el cual se hace una convocatoria oficial cuando hay suficientes cerdos para desarrollarlo. En el momento en que se arranca el Rumbim (árbol sagrado que marca las treguas) comienza el ciclo ritual compuesto por danzas, ataques con bajos índices de mortandad y un gran festín de carne de cerdo.

La lectura que hace Rappaport de este ciclo ritual es que sirve para regular el sistema, a niveles axiológicos, sociales y ecológicos, del entorno de los Tsembaga (Rappaport, 1987: 5). Regulación en forma de equilibrio, es un mecanismo homeostático complejo (Rappaport, 1987: 243) que permite la subsistencia del grupo. Como vemos no se desliga de lo defendido por Radcliffe- Brown, sólo que introduce el elemento ecológico llegando a las siguientes conclusiones:

- Conservar medio ambiente para que no se degrade. (Regula número de cerdos).
- Limita conflictos bélicos. (Se eliminar antiguas vendettas).

- Ajusta relaciones hombre- tierra. (Los huertos se mantienen regulando el número de cerdos).
- Facilita comercio. (Tras cada jornada de danza se desarrolla un fluido comercio).
- Distribuye gran cantidad de cerdo otorgando un alto input de proteínas. (Rappaport, 1987: 243).

Desde una lectura de la Antropología de la Performance, Schechner ve una transformación de una conducta de combate en performance (Schechner, 2000: 24) transformando mediante la mimesis conductas reales en conductas simbólicas.

Schechner considera que hay dos clases de transformaciones teatrales:

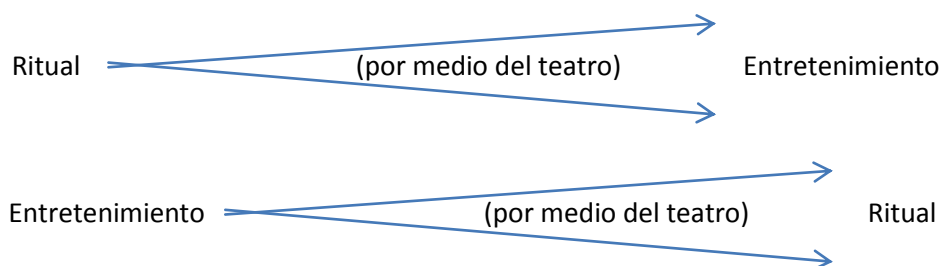
- a) Eliminar conductas antisociales, ofensivas, y disruptivas con gestos y exhibiciones ritualizados.
- b) Inventar personajes que representan acontecimientos ficticios o hecho reales ficcionalizados porque se actúan.
- c) Ambas a la vez. (ídem).

Schechner está enfocando sus teorías hacia el mismo punto donde las oriento Rappaport pero analizando la función de la teatralidad, no tanto del ritual. Hemos visto en el inicio del escrito que sin ritual no se llega a lo teatral, pero gracias al planteamiento de Schechner sin teatro tampoco hay ritual.

Para Schechner, el teatro y la performance son los que dan la conexión entre una realidad y la “ficción” de la escena. En el teatro se medía mediante el pago de una entrada mientras en el ritual el público es participante creándose una “communitas espontánea”, usando el propio Schechner términos de Turner. El espacio donde se desarrolla el ritual es un momento liminal, es un momento propio de los ritos de paso, como muestra Van Gennep. Son propios de colectividades, mientras que en la performance o el hecho teatral es liminoide, un momento artificial creado ex profeso para el acto y generalmente creado por el artista solitario (Turner, 1982).

Lo que pretende Schechner es resumir un proceso del cual teatro nace del ritual, y la inversa, el ritual se desarrolla a partir del teatro (Schechner, 2000: 28) algo que explica visualmente:

Figura 2. Del ritual al entretenimiento



Fuente: Schechner (2000: 61). Elaboración: Propia.

En esta línea de análisis el propio Schechner sigue analizando danzas performativas como la de los Kurumugl en el cual ya la población sabía para que servía el espectáculo, cuál era su función, prevenir las guerras intertribales del pasado (ibídem: 28) de modo que en el caso de los Kurumugl el camino hacia el teatro ya está dado, en el Kurumugl se encuentran dos grupos de enemigos y se hacía una matanza en vivo de cerdos frente al enemigo. La danza no tenía ni una ropa especial ni se representaba un papel dramático sino un papel social.

Lo que extrae Schechner de este tipo de rituales es que hay una transformación, un cambio de status mediado por la misma danza como intenta explicar en el siguiente recuadro.

Figura 3. Tipo de transformaciones

Transformaciones simbólicas en lo liminal	
Grupo de guerreros	Grupo de danza
Víctimas humanas	Carne de cerdo
Traje de batalla	Vestuario
Combate	Danza
Transformaciones eficaces, permanentes	
Dos grupos	Un grupo
Deudores	Acreedores
Acreedores	Deudores

Fuente: Schechner (2000: 34). Elaboración: propia.

Las transformaciones eficaces son las que ocurren de una realidad a otra realidad, sólo son posibles mediante las transformaciones simbólicas.

Schechner no ha terminado de romper con el funcionalismo. Sostiene que los participantes pueden gozar del baile, pueden prepararse con cuidado de bailar pero todo se hace con el propósito de lograr un resultado de tipo funcional (ibídem: 35).

Richard Schechner no cambio el marco teórico que sigue siendo deudor de Turner (y por tanto de Radcliffe- Brown), ve el teatro como una ceremonia con una función continuista de la sociedad, lo que ha cambiado es el punto de vista que ahora se centra en la performance en sí misma.

Voviendo a Rappaport, este en su momento ya había vislumbrado caminos interesantes en sus análisis que no se hayan en Schechner. Rappaport ha centrado parte de su análisis en el trabajo de la preparación del terreno de danza, algo que también hemos encontrado en Bateson, lo que quiere decir que hay un sitio ex profeso para tal actividad de modo que el paso hacia el teatro también está dado en los Tsembaga, un espacio para la danza muy sencillo pero eminentemente práctico.

Por otro lado Rappaport, quizá influido por Bateson, ya avisa que quizá algunos antropólogos, entre ellos cita a Goffman, están utilizando el término ritual para referirse a una clase de actos de comunicación (Rappaport, 1987: 208) y no debemos confundir una cosa con la otra. El ritual usa un lenguaje especial, la exhibición convencional, siendo el kaiko un tipo de ritual porque usa la exhibición convencional y porque da cierta información que de otro modo la cultura maring difícilmente podría utilizar (ibídem: 209).

Rappaport apenas se detiene en este análisis pero es el broche de oro para su análisis funcionalista, transmitir información, algo vital para entender los códigos expresivos de grupos subalternos como veremos en los primeros esbozos del trabajo de campo.

Hemos visto en Schechner que la función no debe ser desdeñada del campo de la Antropología Teatral pero he de admitir que si me centrara sólo en ella haría de un tema tan rico, un todo monocolor.

Para sacar algo significativo de la función, no podemos entenderlo desde un punto de vista sincrónico, el propio Bateson reconoce ese error en su análisis (le honra su honestidad) (Bateson, 1990: 299). Lo que propongo es analizar el proceso de creación inserto dentro de un marco histórico, no buscando la confirmación del hecho social que es lo que da la ceremonia, sino las posibilidades que ofrece el proceso (Turner, 2008:105).

Para ello propongo centrar el punto de interés sobre el proceso de creación y problematizando con la idea del conflicto como regulador del estructural funcionalismo. Para ello he de pasar, ineludiblemente, por la Escuela de Manchester.

2.6. Escuela de Manchester. El conflicto como regulador

No podríamos entender el futuro campo de la Antropología de la Performance sin Richard Schechner y sin Victor Turner pero no podemos entender la obra de estos dos autores sin la figura de Max Gluckman. Maestro de Turner.

Hay tres aspectos claves en los análisis de Gluckman dentro de su obra *Política, derecho y ritual en la sociedad tribal* que remiten a lo que posteriormente se denominará Antropología de la Performance.

El primero de ellos es el uso del humor como recurso regulador de conflictos. Gluckman analiza el uso del humor entre los tonga y entre esquimales y qué tipo de características requiere su uso.

Entre los tonga destaca:

- Avergonzar a conductas desaprobadas.
- Reprochar incestos.
- Reprobar despilfarro de propiedad.
- Avergonzar a posibles suicidas.

Los bufones además tienen una serie de deberes:

1. Librarles de malos presagios como el derrumbe de graneros.
2. Entierran a los suicidas.
3. Hacen chistes en funerales.
4. Sustituyen a parientes en ceremonias si estos no acuden.
5. Prestar ayuda en caso de falta de comida.

El bufón entre los tonga es una figura social que abarca varias funciones, como las ya descritas, además de la mediación de conflictos entre clanes, algo vital en sociedades sin autoridades políticas. (Gluckman, 1978: 125).

En el caso de los esquimales, Gluckman hace especial énfasis en el uso de los duelos de canto, una especie de “pelea de gallos” en términos de hip hop, salvando las distancias, en las cuales dos miembros del grupo se enfrentan por medio de cantos uno con el otro y se decide el ganador por medio de aplausos (Gluckman, 1978: 359)

premiando el tipo de rima más jocosa. El perdedor se sienta cuando el público ya no le aplaude.

Los esquimales usan este tipo de ceremonias para reactivar amistades rotas por medio de la regulación de insultos y de burlas elaborados para divertirse y adquirir prestigio (ibídem: 361) es un modo, según el autor, de sacar fuera los sentimientos y de indicar modos de hostilidad aceptados. El uso del humor conlleva una situación paradójica pues el que recibe la burla no debe ofenderse pues entonces estará reconociendo la falta.

El humor es un elemento teatral de primer orden por la ambigüedad del mensaje y del propio emisor (figura grotesca a veces) y sobre todo por lo señalado por Gluckman, quién se siente ofendido acata la falta, por estas características su uso en las performances subalternas es muy frecuente y atrayente.

El segundo aspecto que rescato en Gluckman es la visión que tiene del ritual en relación al conflicto. Gluckman sostiene que los rituales están directamente relacionados con el conflicto, inherente a la estructura social, es más, defiende que son una bendición para la unidad grupal, (ibídem: 306).

Gluckman además se centra en el conflicto social y no psicológico. Al desmarcarse en esta línea está dejando clara su trascendencia en el campo comunitario. Gluckman se acerca al conflicto social como cohesionador social, como el que equilibra la sociedad de modo que plantea el ritual no como solucionador de dicho conflicto sino que el ritual es un disimulador del conflicto (Rappaport, op.cit: 225) de modo que la función del ritual dentro del conflicto es fortalecer la sociedad.

La sociedad también tiende al equilibrio para Gluckman. Tiende a volver a la situación previa una vez superado el desorden (Gluckman, op. Cit: 331). Estas palabras definen la postura de Gluckman y quedaran selladas en Victor Turner quien hace el análisis del drama social en unos parámetros muy parecidos.

El tercer aspecto destacable, los rituales de rebelión, aunque podrían dar a significar lo contrario, están muy relacionados con el anterior punto. Para Gluckman un ritual de rebelión no quiere decir que las personas que asistan a ellos estén a punto de rebelarse o se sientan rebeldes, a no ser que la misma representación les haga sentirse así (ibídem: 307). Al igual que analizaba Bateson con el caso de roles de género invertidos, para el autor clave de la escuela de Manchester, una mujer vestida de hombre no se rebela contra su suerte sino en pos del bien común.

Un ritual de rebelión es un paso para que todo siga igual tras la misma. Tras una rebelión, un nuevo rey ocupa el puesto del anterior de modo que aunque se llamen rituales de rebelión siguen siendo rituales que buscan un equilibrio social.

Estos tres puntos son esenciales para entender la esencia de este autor y su influencia vital a la Antropología de la Performance pero aún hay un punto por sacar a colación en Gluckman, el cambio social radical.

El propio autor advierte que este tipo de estudios quedan fuera del propósito de su libro, la explicación que da, está en relación con el punto cuarto que exponía Vayda; la imposibilidad de hacer un análisis pormenorizado en el tiempo, sin embargo, se refiere al tema desde fuentes secundarios como Epstein y sobre todo Mitchell y la danza Kaleka.

Esta danza, sostiene Gluckman, era usada para reírse de otras tribus, era un modelo de relaciones jocosas entre tribus. Para Devalle, aunque también es cierto que se ríen de otras tribus (nunca de modo hiriente), es una danza sobre todo para reírse de los europeos (Devalle, 2002: 251). La danza comenzó a copiar a los europeos, no es su estilo de vida, sino en sus ropajes, sus movimientos, su hexis corporal, con el objetivo de reírse de ellos.

La danza está inserta en un tipo de danza protesta en la antigua Rhodesia del Norte, tras la implantación de unas minas de cobre en los años 40 que subsumía a la población africana que las trabajaba en unas condiciones de vida infrahumanas.

La danza no tenía raíces milenarias. Como danza inserta en la historia vivía un momento colonial donde las expresiones abiertas de protesta social eran duramente reprimidas de modo que las clases subalternas buscan nuevos modelos estéticos para enfrentarse a lo hegemónico (ibídem: 259).

La danza Kaleka conllevaba un entrenamiento e incluso ensayos para asignar papeles como el del rey (personaje pasivo en la danza) el líder (arregla coreografía y compone canciones) y un doctor y enfermera que sobresalen del resto de personajes (ibídem: 249).

Es el único ejemplo encontrado en la etnografía clásica que se acerca a la unión de arte y subalternidad, que en este caso además fue reprimido por considerarla los misioneros un instrumento promotor del islam, una organización subversiva o una sociedad secreta procomunista (Ranger en Devalle op. Cit: 251). La danza Kaleka es un claro ejemplo de usos subversivos del arte, usando la mofa como herramienta,

aunque este punto será desarrollado más adelante cuando veamos la figura de James Scott.

Volviendo al hilo del presente apartado, los elementos centrales que rescato en la figura de Gluckman son los siguientes: a) centrarse en el proceso social frente a la estructura del mismo como sus antecesores; b) aplicación de nuevas técnicas de trabajo de campo fijándose no tanto en las normas como en las prácticas; c) fijarse en la desviación de las prácticas y d) prestar especial atención al contexto y el impacto que tiene el mismo sobre determinadas zonas rurales (Burawoy, 2000: 17-18).

Sin embargo no consiguen, pese a sus simpatías por el marxismo, encontrar en el conflicto más que el mismo camino que sus antecesores y no las posibilidades de cambio que conlleva, problema del cual tampoco pudieron separarse sus discípulos que son considerados los padres de la Antropología de la Performance.

2.7. Los padres de la Antropología de la Performance

El legado de los anteriores autores, sobre todo de Gluckman, es recogido por Victor Turner, el cual en sus monografías sobre los Ndembu, influido también por Arnold Van Gennep, pero siempre, desde lo que él mismo denomina su influencia marxiana (Turner, 1985), desde una perspectiva de conflicto y cambio social, algo que mostraré que no paso de mera pretensión.

Victor Turner y Richard Schechner son cruciales para la presente investigación, sin embargo, no son recogidos por otras y otros investigadoras/es como Maquet (1999), Belting (2007), o Borriaud (2008), o son tratados de forma periférica como es el caso de Lourdes Méndez (2009), lo cual va generando un espacio propio para esta investigación dentro de la propia antropología del arte.

Me voy alejando de la antropología de la producción artística, entendida como artes plásticas y poco a poco desde el ritual voy entrando en la Antropología de la Performance.

Turner imprimirá al marco teórico conceptos más ligados a la teatralidad sin dejar de referirse a los aspectos rituales del mismo, influyendo sobremanera en la figura de Richard Schechner.

Sus primeras obras, sin embargo, están insertas dentro del análisis de los símbolos (Turner, 1973) (2008) aunque van marcando una continuidad histórica que va transformándose tanto en el marco procesual como en el de la futura Antropología de

la Performance a la cual llega desde el ritual y la experiencia, como he indicado en el capítulo filosófico.

Su marco teórico inicial está marcado por una serie de hitos que he de resaltar: a) comienza a romper con la visión estática de la sociedad, esta ruptura se produce gracias al estado de contaminado que tiene el neófito en el ritual. No es ni una cosa ni otra y pronto pasara a ser otra cosa de modo que las categorías estáticas ya no le son válidas; b) abre la puerta a la transformación ontológica desde lo ritual (1973: 63) aunque también es cierto que no objetiva dichos cambios más que desde la descripción etnográfica; c) liga el ritual a aspectos emocionales y cibernéticos (1973: 28) (1974: 35) (Turner, 2008: 55) siguiendo la línea que tímidamente apuntó Rappaport pero sobre todo Bateson.

Su obra termino rompiendo con sus predecesores, tanto Gluckman como Radcliffe Brown. Para ellos, lo que hacía Turner era implantar un modelo literario a un proceso social espontáneo (Turner, 1982: 106). Esto le generó tensiones sobre todo con su maestro, Max Gluckman.

Lo que pretende Turner respecto a los funcionalistas es analizar el cambio no como algo cíclico, y por tanto natural, sino como un proceso cultural de forma estética (Turner, 1974: 31). Lo que los funcionalistas ven como algo biológico para Turner es cultural colocando lo dinámico primero (ibídem: 42).

Respecto a los estructuralistas, sobre todo Lévi-Strauss, recibe influencias sobre todo en lo referente a la clasificación binomial que hace respecto a Communitas versus Estructura. Este aspecto destaca sobre todo en *The Ritual Process* (1969) (1988) pero también crítica que para Lévi-Strauss la realidad está detrás del agente generando una relación con una estructura, con lo constituido (Turner, 1985: 208).

Lo que le interesa a Turner es analizar el ritual como proceso de cambio, inherente al conflicto social, a la crisis en la vida social, dentro de un marco de análisis caracterizado por el continuum social como podemos leer en este extracto:

“Estos ritos demuestran que una de las características del ritual es la de ser un medio para poner al servicio del orden social las fuerzas mismas del desorden inherentes a la constitución mamífera del hombre...es una serie ordenada de símbolos en su doble función comunicación y eficacia”. (Turner, 1988: 100).

Influido por Van Gennep dividirá el ritual en tres partes: 1) ritos preliminares (Separación); 2) ritos liminares (margen en latín) y 3) ritos postliminares (agregación)

(Van Gennep, 2008: 25). Las tres partes están encuadradas dentro de la categoría de rito de paso, que según Van Gennep, no tiene equivalencia en la práctica.

Turner las unirá en su composición del drama social. Para Turner el drama social es una situación, dentro del proceso social, mediante la cual se resuelven situaciones críticas o inarmónicas (Turner, 1982: 69) como pueden ser el caso Dreyfuss, o la insurrección de Hidalgo, según ejemplos del propio autor en la misma cita.

El Drama Social se compone de:

- Ruptura/quiebra: Es la ruptura de una norma, infracción de una regla moral en la arena pública, a veces es deliberadamente vulnerada. Lo cataloga de: “disparador simbólico de confrontación o encuentro” (Turner, 1974: 37).
- Crisis: Es la fase en la cual se expone el modelo de las facciones de lucha dentro del grupo más relevante. En esta fase se desarrolla lo liminal en la cual se desafía a los representantes del orden a que se enfrenten a la crisis. Es una fase sumamente interesante, pues tanto Schechner (2000: 86), como él mismo (1974: 37), la ligan a la esquismogénesis de Bateson.

Es interesante además porque considero que es aquí donde Turner rompe con el marxismo pues cierra la escalada de la crisis. Turner no se planteó el conflicto como una vía a la transformación sino con vistas a la reintegración, de modo que no termina de romper con sus predecesores en las cuestiones esenciales aunque lo haga en la relevancia que da a lo performativo.

Acción Correctiva/Desagravio: Se refleja de múltiples modos, desde el consejo personal al modo formal o informal. Puede resolver ciertas cosas de la crisis. Es la que más le interesaba a Turner (1985: 197). Es en esta fase cuando abre la posibilidad al fracaso. Cuando esto sucede se vuelve a la crisis para Turner en forma de guerra, revolución pero sostiene que generalmente tiende a convertirse en fases sin confrontaciones abiertas (1974: 40).

Justamente este es uno de los puntos centrales de esta tesis pero desde otro punto de vista. Centrar el análisis en esas crisis que no se resuelven y que van calando en el día, donde el proceso es importante y la confrontación abierta se puede cocinar, usando la metáfora de Lévi-Strauss bajo una forma artística, en este caso teatral o performativa.

- Fase final, Reintegración: Es la reintegración del grupo del disturbio social. Su rango es alterado, o será reintegrado en el grupo, o abrirá una brecha irreparable

dentro del proceso. Se suele registrar mediante una ceremonia pública. (Turner 1974: 37-41), (1982: 70-71), (1985: 197-198).

Turner correlaciona la ruptura con la fase preliminar. La crisis y la acción correctiva en lo liminal y la reintegración en la agregación, estableciendo una analogía con las tres partes propuestas por Van Gennep.

Para Schechner, sin embargo, el drama social transforma, al igual que en el caso teatral, aunque en dicho caso se da esa característica pero en tres niveles: a) en el drama, como obra misma; b) en los actores, que trabajan mediante el transporte y c) público, donde los cambios pueden ser pasajeros.

Justamente el aspecto transformador, pero desde la óptica del ritual, fue uno de los aspectos desarrollados por Turner, al cual llega como he mencionado desde la experiencia. Es el aspecto liminal que se desarrolla en los momentos de la crisis.

Ya he mencionado que para Turner el ritual transforma mientras que la ceremonia confirma. Schechner va más allá al afirmar que el teatro transforma. Yo sostengo que ambas afirmaciones deben ser tomadas con cautela.

Para Turner todo ritual tiene una fase liminal, (algo ya recogido por Van Gennep) en la cual partiendo del concepto limen (frontera en latín) define lo liminal como:

“Son puntos ambiguos pues estas personas escapan del sistema de clasificación que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales pueden presentarse como seres desposeídos. Pueden ir disfrazados de entes monstruosos, ir desnudos con el fin de mostrar que como entes liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indica el rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco [...] Su conducta suele ser pasiva o sumisa. Por regla general se desarrolla entre los neófitos una intensa camaradería e igualitarismo desapareciendo las distinciones de posición y estatus.” (Turner, 1988: 104).

Las principales características de los entes liminales son: a) no tienen status; b) sumisión y jerarquía con las persona que guía el proceso; c) sufren ordalías y pruebas como si fueran una tabula rasa; d) continencia sexual. Turner opone lo liminal con el status realizando binomios al más puro estilo de Lévi-Strauss.

Figura 4. Liminalidad y status en Turner

LIMINALIDAD	STATUS
-------------	--------

LIMINALIDAD	STATUS
Transición	Estado
Totalidad	Parcialidad
Homogeneidad	Heterogeneidad
Communitas	Estructura
Igualdad	Desigualdad
Anonimato	Nomenclatura
Ausencia Propiedad	Propiedad
Ausencia de status	Status
Desnudez o uniforme	Distinción en el vestir
Continencia sexual	Sexualidad
Minimizar la distinción de sexo	Maximación distinción sexo
Ausencia jerarquía	Distinción de jerarquía
Humildad	Orgullo de posición
Despreocupación apariencia personal	Cuidado apariencia personal
Ninguna distinción basada en riqueza	Distinción basada en riqueza
Falta egoísmo	Egoísmo
Obediencia total	Obediencia sólo a superiores
Instrucción sagrada	Conocimientos técnicos
Silencio	Habla
Suspensión de derecho y obligaciones	Derechos y obligaciones parentesco
Referencia constante a poderes místicos	Referencia intermitente a poderes místicos
Necedad	Sagacidad
Sencillez	Complejidad
Aceptación dolor y sufrimiento	Evitación dolor y sufrimiento
Heteronomía	Grados de autonomía

Fuente: Turner (1988). Elaboración: Propia

Lo liminal es uno de los estados que se desarrollan dentro de otro término que acuñó Turner que es el de Communitas. Prefiere este término a comunidad para no equiparlo a área común de vida (Turner, 1969: 96). La Communitas es un modelo que se opone a lo estructurado. En la Communitas no hay estructura o está poco estructurado y los que la viven lo hacen en comunión como individuos equivalentes que se subordinan al líder del ritual (ídem). Para Turner lo liminal es transformador. Si el joven entra siendo niño, tras el rito de paso sale convertido en un hombre, además el propio Turner abre la posibilidad a dicha transformación, al igual que Schechner, a

lo liminoide, es decir, a otros espacios no propios del ritual como explicaré en las siguientes líneas.

Si bien Turner sostiene que el ritual es transformador lo interesante es que ese paso lo da desde lo experiencial, para ello se influye de la filosofía de Dilthey como ya explique al comienzo del capítulo, lo cual merece una aclaración.

Creo conveniente adentrarme en este cuestionamiento pues es de suma importancia para el presente objeto de estudio. Victor Turner abre la posibilidad de transformación ligada a los rituales, es más, toda liminalidad conlleva una transformación del neófito para él; el que es muchacho sale hombre por ejemplo.

Sin embargo, amparándome en Erika Fischer-Lichte sostengo que puede ser posible este tipo de transformaciones pero que se den de modo sincrónico dentro del propio ritual es bastante complicado. La experiencia umbral es un modo de transformación ontológica que no niego se pueda dar en un ritual pero sostengo que en las sociedades post-industriales este tipo de transformaciones están ligadas a lo ordinario, al día a día.

Cercano a estos postulados se encuentra la obra de Capranzo. Para él los ritos de paso en muchos casos sólo tienen la ilusión de pasaje y son realmente ritos de retorno (Capranzo, 1980: 119). Su propuesta se basa no en ver los ritos como proponía Van Gennep desde lo social sino desde lo individual. Lo que sostiene es que son ritos de retorno pues están cargados de mensajes ambiguos. Su propuesta es que los cambios del yo son dinámicos y no dependen sólo de un ritual en un momento determinado (Fischer y Marcus, 2000: 103).

Para Capranzo, Turner explora el ritual pero le falta analizar la correlación entre el ritual y la vida diaria (Capranzo, 1980: 122). Esta unión genera una tensión explosiva debido a la ambigüedad social que se da entre el ritual y la vida diaria. El ritual convierte a un niño en hombre pero sigue siendo tratado como un niño en casa por su madre. Lo único que queda del ritual es la inscripción del mismo en el cuerpo pero no desde un punto de vista social.

Considero muy acertado el análisis de Capranzo pues abre la puerta no al momento mismo del ritual, lo que equiparo con el valor de cambio en sí, sino que lo interrelaciona con el día a día, con el proceso.

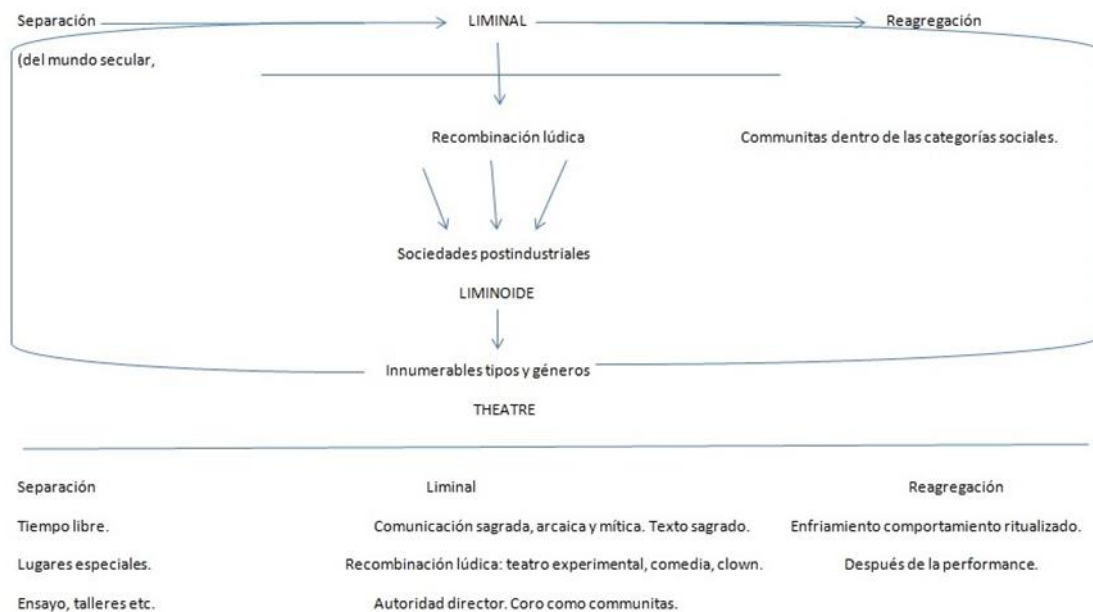
Esto generara una clara fractura no sólo con Schechner sino el último Turner que dio un paso más allá al abrir lo liminal a lo liminoide. En contrapartida a lo liminal, lo

liminoide es una característica típica de las sociedades post-industriales, proviene del griego “eidos” forma, es el lugar del juego, el lugar de la creatividad, donde nace la antiestructura (Turner, 1982: 32-33), es decir, donde se rompen el sistema de relaciones, jerarquías y status sociales.

Para Turner un periodo liminoide no tiene posiciones asignadas y desarrolla una intensa camaradería o igualitarismo interno desapareciendo, en un principio, los status, formándose así un grupo que ha de gestionar sus relaciones internas. Al ligar la teatralidad a lo liminoide Turner no sólo está conectando el teatro más allá del ritual sino que lo está ligando al juego, al juego cómo experiencia, al igual que Gadamer y Dewey.

Turner está abriendo la teatralidad a nuevas posibilidades más allá de la convención teatral, en esos momentos delimitados, sino que abre el encuentro con dicha teatralidad en múltiples espacios.

Figura 5. Evolución de los géneros culturales de performance: de lo liminal a lo liminoide



Fuente: (Turner, 1985: 296). Elaboración: Turner.

Es en este punto liminoide donde se encuentran las figuras de Victor Turner y Richard Schechner. Ambos se conocen en 1972 cuando era el director del Off-Off Broadway Theater. Ambas trayectorias se retroalimentan llegando al mismo punto desde diferentes lugares.

Schechner va a centrar su trabajo sobre performance en una base distintiva muy ligada a la intencionalidad, me refiero a la conducta restaurada que puede ser definida como una conducta practicada dos veces, esto es fácilmente identificable con un personaje.

Aterrizando un poco más el concepto que da de performance, Schechner lo interrelaciona con: “siendo, hecho, enseñando lo hecho y explicando lo que se enseña”. (Schechner, 2002: 22).

Sin embargo, carece a veces de una definición cerrada de performance al afirmar: “Todo se construye, todo es juego de superficies de efectos, lo que quiere decir que todo es performance: del género, al planteamiento urbano, a las representaciones del yo en la vida cotidiana” (2000: 11).

Consciente de la escasa concreción de su propuesta, Schechner intenta acotar el término performance introduciendo el concepto “conducta restaurada” como la marca distintiva de ésta (ibídem: 13). Esto no es otra cosa que volver al como si que ya está presente en la obra de Radcliffe- Brown.

La conducta restaurada o comportamiento restaurado es la actuación que efectúa la persona en el momento de la representación, es la persona haciendo como si fuera otra, es el actor o la actriz actuando: “yo portándome como si fuera otro” (ibídem: 109). Este autor sostiene que la característica principal de la conducta restaurada es el comportamiento vivo (Schechner, 1990: 282). Aunque para Schechner la performance se puede encontrar en cualquier lugar, sus ejemplos de conducta restaurada los sitúa en los y las protagonistas de un ritual, una danza, un evento deportivo o un concierto musical; aunque para él se pueda extrapolar a los actos cotidianos en los que el comportamiento difiera de lo normativo.

El concepto que usa Schechner debe ser acotado. No todo es performance en el sentido que manejo. Si hay una conducta restaurada, un “como si”, hay una posibilidad ontológica equiparada a un proceso artístico. Esta característica de posibilidad ontológica, y no un uso del lenguaje teatral como metáfora que ha sido el utilizado por algunos teóricos como Goffman (1987), es un elemento esencial que no podemos perder de vista en la presente investigación.

Volviendo a la figura de Schechner, aunque guarda elementos de análisis más propios de la vertiente turneriana como la definición de ritualización, la cual cataloga en 9 estadios, apoyándose en la obra de Eibl-Eibesfeldt (Schechner, 2009: 779).

1. Hay un cambio de comportamiento durante la función.
2. El movimiento ritual se hace independiente y conlleva una serie de desarrollos y motivaciones propios.
3. Los movimientos son exagerados y rítmicos.
4. Los movimientos frecuentemente congelan posturas.
5. Se reducen los umbrales de expresión.
6. Se comprimen movimientos.
7. El comportamiento de las señales es ambiguo.
8. La orientación espacial cambia durante la función con respecto a lo ordinario.
9. Las partes visibles del cuerpo se llenan de adorno y se desarrollan colores brillantes.

Siempre liga sus análisis hacia elementos más propios de la performance, más centrados en el teatro como espectáculo, siendo un autor más a caballo entre la Antropología Teatral y la de la performance.

Esta porosidad que tiene entre la Antropología Teatral y la de la performance se observa también en el papel que asigna a la alteridad. Siempre hace intentos de analizar los procesos desde una perspectiva intercultural, algo que supone un antes y un después en el análisis de los grupos que hacen teatro desde una perspectiva antropológica.

El nombre de “Entrenamiento de perspectiva intercultural” tiene una serie de funciones distintivas que pueden darse al mismo tiempo:

1. Interpretar un texto dramático o texto de performance.
2. Transmisión de un texto performativo.
3. Transmisión de secretos de performance.
4. Expresión propia.
5. Dominio de unas técnicas específicas.
6. Formación de grupo.

Pasaré a explicarlas una a una pues me servirán de soporte en el capítulo etnográfico.

Interpretar un texto dramático o performance: Cuando habla de entrenamiento significa que el actor no es el autor originario ni el responsable del arreglo del texto (Schechner en Barba, 1990: 330). A diferencia del teatro occidental que trabaja con piezas que contienen texto, en el teatro oriental la actuación es el propio texto.

Transmisión de un texto performativo: Esto no quiere decir que el texto sea sólo escrito, de hecho en el teatro oriental el propio texto es la danza en sí misma (Schechner 1985: 234). A diferencia del teatro occidental el teatro oriental tiene siempre el mismo resultado con idéntica puesta en escena. Lo interesante es que el texto pasa a un segundo plano en muchos de los casos dando paso a una transmisión visual o plástica de la idea en vez de escrita.

Transmisión de secretos de performance: Generalmente este tipo de performances van muy ligadas a un secreto que se transmite de familia en familia o en grupos cerrados. El training es conocimiento y el conocimiento poder (Schechner en Barba, 1990: 330). El proceso es muy íntimo.

Expresión propia: El trabajo actoral es alcanzar un grado de expresión personal en la cual se dé una correlación entre forma y contenido donde lo subjetivo pueda verse objetivado por los usos corporales. Cada grupo tiene un estilo propio que lo hace identificativo.

Dominio de unas técnicas específicas: Se aprende desde el uso de determinadas técnicas, ya sea Katahali en la India, No en Japón, cada escuela tiene un determinado modo de trabajar técnicamente.

Si el grupo además hace un teatro político o social, el motivo por el cual hacen teatro no será el mismo, su objetivo no es hacer arte por arte, en busca de dinero o aplauso, sino transmitir un determinado mensaje el cual no llegará igual de un modo que de otro. En el fondo lo que se aprende desde la técnica es un estilo de vida (Schechner, 1985: 246).

Formación de grupo: Es imprescindible conseguir esta premisa para poder desarrollar las anteriores. Es uno de los puntos más controvertidos al ser muy cercano a la Communitas el estilo de vida que desarrollan algunos de los grupos que cita Schechner.

Hay dos tipos de entrenamiento intercultural; de un lado en la cultura euroamericana el grupo se conforma en contra de la corriente más importante mientras en las culturas de espectáculos colectivos, como sucede en la India, el grupo pertenece a la corriente principal (Schechner en Barba y Savarese 1990: 331).

Este tipo de entrenamiento responde además a una tipología interna con ciertos rituales que a veces pueden parecer más propios de una secta o en palabras de Schechner: "Los grupos se basan en una fuerte fidelidad (obediencia) a la cultura que

pueden ofrecer. Por eso los grupos euroamericanos a veces parecen familias, religiones o células políticas” (Schechner en Barba y Savarese, 1990: 331).

Estos grupos tienen determinadas expresiones que adquieren valor ontológico (Turner, 1988: 110) y dichas expresiones que moldean al neófito además dan sentido a las relaciones internas, lo que nos da un distintivo del grupo, pues va conformando lo que Geertz denominada la cosmovisión y el ethos grupal (Geertz, 2000: 118).

Sin embargo antes de entrar en Geertz he de hacer un hiato para hacer más comprensible la obra del americano. Pasaré del estructural funcionalismo, con el cual Turner no termina de romper, al estructuralismo.

2.8. El estructuralismo. De la escena a la mente

Si en apartados anteriores la función como mantenedora de la estructura era el elemento central, incluso cuando se habla de drama social, en el presente será el de la estructura en si. Si en el apartado anterior el peso recaía en nombres propios que marcaron sus respectivas corrientes, en el presente se sigue cumpliendo dicha regla en la figura de Claude Lévi-Strauss.

Lo que propone Lévi-Strauss es adoptar el método propugnado por la lingüística estructuralista. Para ello propone, en palabras de Lourdes Méndez: a) analizar los rasgos distintivos de cada fenómeno cultural; b) considerar cada fenómeno cultural como un sistema organizado que funciona con determinadas leyes; c) buscar las unidades de significado constitutivas de cada fenómeno y descubrir cómo se relacionan entre sí (Méndez, 2009: 72).

El amplio desarrollo del pensamiento de Lévi-Strauss va ligado al del papel del mito dentro de la estructura. Busca descifrar los sistemas cognitivos que permiten clasificar a los individuos. Pero lo que me interesa es vincular el extenso pensamiento de Lévi-Strauss con el campo de la performance en concreto. Esto es posible vinculando mito y rito pero desde una posición diferente a la propuesta por Smith.

Siguiendo nuevamente a Lourdes Méndez, y si vamos acotando aún más el campo, Lévi-Strauss da cuatro elementos esenciales para el estudio del arte: a) el juego creativo del artista, b) la estructura formal de la obra de arte; c) los sentimientos y emociones estéticas que despierta la contemplación; y d) las transformaciones simbólicas (ibídem: 73).

Lo que sostiene Lévi-Strauss frente a otros teóricos de corte marxista como Lukács es que el pensamiento mágico es un sistema bien articulado al cual hay que colocar en paralelo con la ciencia pero con resultado desiguales (Lévi-Strauss, 2009: 30). Es más, llega a igualar ambos modos de pensar considerándolos a ambos como dos modos distintos de pensamiento científico (ibídem: 33).

Alude a tal identificación para sostener que el pensamiento mítico puede ser generalizador y por tanto científico. El pensamiento mítico es un bricolage (usa la metáfora del caleidoscopio también) que elabora conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados sino partiendo de residuos y restos de acontecimientos (ibídem: 41-42).

Es interesante rescatar en Lévi-Strauss que ya está hablando de acontecimiento, un término esencial para entender la propuesta post-estructuralista décadas después. Define el acontecimiento como: “[...] modo de la contingencia cuya integración [...] a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de arte considerada.” (ibídem: 50). Triangula para ello estilo, época y lugar con ocasión (como algo exterior al producto artístico), ejecución (en los incidentes imprevisibles que surgen en el transcurso de la operación) y la destinación (pensando en el futuro de la obra en sí) (ídem).

A través de este código lo que establece Lévi-Strauss es la importancia de la obra como diálogo, ya sea con el modelo, materia o con el utilizador.

Al unir el mito con el rito y gran parte de la producción cultural como las máscaras, lo que propone Lévi-Strauss es que no pongamos la obra de arte fuera de contexto. Ya sea una máscara o un mito sólo se pueden entender dentro de su contexto de producción (Lévi-Strauss, 2007: 18).

Para ello propone un método de trabajo en el cual el objeto artístico es analizado desde diferentes ángulos: estético, técnico, uso, resultados esperados y los mitos que dan razón a su origen (ibídem: 20). Está abriendo la importancia no sólo de un elemento artístico como una máscara sino la acción que con ella se realiza, en este caso su papel dentro del rito al cual compara con el juego.

La diferencia que establece Lévi-Strauss entre juego y rito es que uno es disyuntivo, hay ganadores y perdedores, mientras el otro es conjuntivo pues une (Lévi-Strauss, 2009: 58).

Igual se aplica al mito. No se puede entender el mito sin el rito. El mito se compone de factores externos que son históricos o creídos tales y otro interno que son los factores psicofisiológicos (Lévi-Strauss, 2010: 25).

Lo que propone es realizar este análisis con diferentes mitos los cuales a su vez se descomponen en mitemas, es decir, en pequeños fragmentos que varían dentro del mismo mito en diferentes lugares como por ejemplo propone con el mito de Edipo, buscando orígenes históricos sin atribuirles significados absolutos lo cual sería más propio de una metodología jungiana (ibídem: 61). En el fondo de su propuesta reside la importancia del mito para pensar (Lévi-Strauss, 2009: 104).

El último aspecto que quiero rescatar en el análisis de Lévi-Strauss es que por primera vez (dentro del campo de la antropología) encuentro un mínimo análisis (algo que anteriormente Nietzsche había hecho desde la filosofía y Clastres retoma en la antropología) en el cual lo importante del arte reside en los ejecutantes.

“El término función fática introducido por Malinowski no es rigurosamente aplicable a la música. Sin embargo, es claro que casi toda la música popular [...] y una parte considerable de la música de cámara sirve ante todo al placer de los ejecutantes. Se trata en alguna forma de una función fática subjetivada. Los aficionados que hacen un cuarteto se cuidan poco de si tienen o no auditorio; y es probable que prefieran no tener ninguno”. (Lévi-Strauss, 2010: 37).

Aunque la cita sea referida a la música, lo que propone Lévi-Strauss es un giro hacia un arte sin público, hacia un no arte o hacía partes del arte que escapan al público como el ensayo. Este enfoque será rescatado más adelante cuando aborde la figura de Pierre Clastres como he mencionado.

Otro ejemplo en esta línea es la descripción que realiza de los ritos de los bororo, en especial al que hace de los vivos y los muertos. La aldea se divide en dos, unos son los vivos, los actores y los otros los espectadores, los muertos pero los roles se intercambian de modo que todos actúan en algún momento. En ese rito se da vida a un mito en el cual se encuentran dos héroes míticos. Los héroes tugaré que son creadores y demiurgos y los héroes cera que son pacificadores y ordenadores. Los primeros son los responsables de la existencia de las cosas y los segundos han organizado la creación (Lévi-Strauss, 1976: 318).

“Ellos no han tenido más éxito que otras sociedades en negar la verdad que la imagen que la sociedad evoca de la relación entre los vivos y los muertos es, en un

análisis final, embellecer o justificar las relaciones actuales que prevalecen entre los vivos.” (Ibídem: 320).

Encuentro limitaciones en sus planteamientos principalmente en dos puntos: el primero que pese a tener un análisis en el cual mito y rito van unidos, sigue dando primacía al estudio del texto y no a la representación del mismo. No hay un análisis de lo qué se hace sino de lo que comunica lo que hacen. Se inserta su pensamiento dentro de una hermenéutica del texto, saca al agente de la acción convirtiéndolo en un sujeto sujetado.

Por otro lado da primacía a lo mental. Como el mismo defiende, su análisis se centra en las superestructuras dejando el análisis de las infraestructuras a la historia. El mundo ya está creado, ya existe en la mente de los sujetos. Para él la etnología es en primer lugar una psicología (Lévi-Strauss: 2009: 193). Lévi-Strauss ha llevado la cultura al campo de lo mitológico pero sin sacarlo de la mente de los sujetos. Geertz interpretará el mito como texto equiparando la cultura a un texto.

2.9. El giro interpretativo de Geertz. El legado visible de Lévi-Strauss y el oculto de Bateson

Geertz fue más duro en sus controversias con el estructural funcionalismo que la escuela de Manchester. Pone el peso de su explicación en el cambio, frente al proceso de Turner, indicando la ineficacia de este último para explicar el cambio social (Geertz, 2006: 131). Para él, es un error grave pues una de las características inherentes al concepto cultura es su dinamismo.

Geertz además aduce el error de este enfoque en no saber integrar los procesos sociológicos con los culturales (ibídem: 132). O bien se cae en el error del funcionalismo británico de ver la cultura como un derivado de las formas de organización social o se puede caer en el error de Malinowski de ver las organizaciones sociales como encarnaciones conductistas de esquemas culturales (ibídem: 132).

Respecto al estructuralismo y en particular a Lévi-Strauss, Geertz propone una lectura de la cultura como documento público al cual hay que preguntar por su sentido (ibídem: 24). Es decir, pasa del sistema abstracto ordenado de Lévi-Strauss y de las estructuras ocultas y mentales a una lectura de las acciones como texto.

En Geertz hay un cambio en la antropología de la estructura y la función hacia la semiótica. Partiendo de Weber ve que el hombre es un animal inserto en tramas de

significación que teje él mismo. La antropología debe avanzar más por el refinamiento del debate que por el consenso (ibídem: 39) encontrando una clara influencia en el giro lingüístico de Rorty.

Entender la cultura como texto y saber interpretar esos textos son los argumentos centrales de Geertz. Propone hacer una descripción densa de la cultura lo cual supone un cambio metodológico sumamente importante. Se puede resumir en 4 puntos: a) interpretar; b) interpretar flujo del discurso social; c) rescatar lo dicho para convertirlo en términos susceptibles de consulta y d) análisis microscópico. (Ibídem: 32).

Para ello introduce una determinada lectura e interrelación de los términos *ethos* y *cosmovisión* que son importantes para las cuestiones que abordo. El *ethos* sería el término que engloba los aspectos morales y estéticos. Por *cosmovisión*, entiende los aspectos cognitivos y existenciales. El primero es el tono, el carácter, la calidad de vida, su estilo moral y estético. Mientras el segundo es la concepción de persona, naturaleza y sociedad (ibídem: 118).

Qué aporta Geertz al presente objeto de estudio. Lo primero que analiza el ritual como representación cultural desligándolo de lo religioso. Destaca por un lado que no es un rito para ser visto sino para actuar y por otro que no hay distancia estética (ibídem: 110). Sustenta dicho argumento analizando los ritos como representaciones teatralizadas de determinada cultura, sobre todo de la javanesa.

Lo segundo es que en sus continuos análisis, tanto de la representación de Barong y Rangda, como del *wajang* (teatro de sombras), o de una pelea de gallos, lo que propone es una correlación entre *ethos* y *cosmovisión*. La *cosmovisión* desde lo iconográfico y el *ethos* desde el comportamiento de los personajes. Algo que él mismo sintetiza en la siguiente cita: “[...] la representación es percibida como una dramatización de la experiencia subjetiva del individuo en términos al mismo tiempo fácticos y morales” (Ibídem: 127).

Es en este punto donde mayor influencia encuentro en la figura de Bateson aunque Geertz solamente lo cite para criticar su enfoque. Bateson es crucial en su análisis de la cultura de Bali y sus implicaciones estéticas. Para él la estética y la ética van indisolublemente unidas (Bateson, 2006) hasta el punto de ver una analogía entre la forma artística y el *ethos* de Bali.

Considero que en el siguiente fragmento se recoge esta idea de forma magistral:

“La pregunta que se viene formulando es: ¿Nos dice algo el arte respecto de la clase de persona que lo hizo? Pero si el arte, como he señalado anteriormente, tiene una función positiva en cuanto al mantenimiento de lo que he llamado “sabiduría”, es decir, en cuanto a corregir una visión excesivamente teleológica de la vida y hacer que nuestra concepción de ella sea más sistemática, entonces, la pregunta que hay que dirigir al arte pasa a ser: ¿Qué clases de corrección en cuanto a la orientación de la sabiduría se conseguirían si se crea o se contempla esta obra de arte?” (Ibídem: 114).

Las cuestiones que se plantea Bateson, ligadas no sólo a la obra sino a las personas que la hacen y no sólo hacia la contemplación sino hacia la ejecución me parecen un excelente cuestionamiento para entender la posibilidad que tiene el arte no sólo como reflejo de determinada visión del mundo sino para moldear al agente que lo hace.

Bateson entiende por tanto bidireccionalmente el tipo de arte con el ethos. Desde el arte se puede ver la cosmovisión de determinada cultura y desde la ejecución y observación de la misma se puede entender y moldear determinado ethos.

Sin embargo he de ser crítico con ambos enfoques al entender la cultura, pese a defender lo contrario, como una imagen fijada en el rito, es decir, como si la lectura de determinada obra como un texto sea la misma siempre, obviando, al contrario de lo que decía Gadamer, que una obra de arte pueda tener diferentes lecturas en el contexto histórico (Alvarado: 2016: 172). Lo que considero inadecuado es entender que la cosmovisión es un elemento fijo en el tiempo.

Geertz ve en esta lucha ritual recogidas dos partes de la conducta de los balineses, el miedo (Rangda) y el espíritu juguetón (Rangdon) porque según él, la religión modela la conducta, la cuestión es cómo explicar desde lo ceremonial procesos de modelación que son dialécticos o preguntarnos si es acaso posible. ¿Puede ser que el ritual entre Rangda y Barong nos hable de un significado eterno? Permítanme al menos dudarlo.

Otro problema del análisis de Geertz es que intenta dar una explicación dinámica de la cultura desde rituales milenarios analizando la ceremonia, sin atender al proceso de gestación, sin haberse adentrado en el trabajo del ritual previo, en sus ensayos y significados para los actores como sí hizo Bateson, con mayor o menor acierto, entre los iatmul y en Bali.

Esto se puede ver mucho más en otras obras de corte más simbólicas de Geertz pero donde el elemento teatral es central. Me refiero a *Negara*. En dicha obra, Geertz se reconoce más deudor del pensamiento de Bateson. En ella atiende a patrones de

conducta desde los elementos teatrales bajo la interrelación de tres elementos: pompa, status y gobierno.

Todo ello siempre visualizado en las diversas ceremonias hasta el punto de llamarlo “estado ritual” (Geertz, 1980) del cual extrae dos aprendizajes centrales; primero una descripción de formas simbólicas definidas como expresión y segundo una contextualización de las formas dentro de una estructura de significado (ibídem: 103).

Geertz llega a definirlo como teatro metafísico (Ibídem: 104) como un teatro que expresa una ontología del poder desde lo simbólico. Un poder que no es coercitivo sino un poder que se acata desde la reafirmación teatral de diversas ceremonias. Lo que define como una estructura de pensamiento que se describe desde una constelación de ideas consagradas (ibídem: 135).

Considero esta obra como un antes y un después, realizada dos años antes que el escrito más teatral de Turner (1982), donde poder y teatro pasan a relacionarse no desde lo metafórico sino desde el consenso bajo la forma de expresión.

Esta obra viene a marcar en autores venideros como Feld o Turnbull un modo determinado de entender el arte. Un arte que gana la centralidad del análisis para entender la cultura. Es lo que Marcus y Fischer denominan los géneros estéticos (Marcus y Fischer, 1986: 105).

2.10. Los géneros estéticos. Entender la cultura desde otro punto de vista

Para Marcus y Fischer estos estudios están estrechamente relacionados con los estudios de rituales aunque menos desarrollados. Exploran las dimensiones expresivas de los rituales pero de un modo más directo que los enfoques tradicionales.

Considero que este enfoque desarrollado en la década de los ochenta del siglo XX es dentro del cual se puede encuadrar la Antropología de la Performance que desarrollaré en el siguiente punto.

Es esencial antes de entrar en dicha corriente entender algunas de las características de este género a través de algunas de las etnografías, algunas de ellas no citadas por estos autores, que dan un enfoque distintivo.

Dentro de este género podríamos encontrar algunos de los trabajos de Laura Bohanan con un texto pionero en la materia *Shakespeare in the Bush*. El artículo es singular por

su temática, cómo interpreta Hamlet la tribu Tiv de Nigeria, sin embargo, no continuó con esa línea de investigación.

En su artículo Bohannan, parte hacia la tierra de los Tiv con una edición de Hamlet entre sus cosas y pensando acerca de la universalidad de algunos valores humanos.

Con un estilo narrativo bastante cómico la autora termina refutando su pensamiento inicial pero curiosamente los nativos terminan convencidos de que hay muchas cosas entre los europeos que les unen. Es un texto que personalmente me recuerda a ciertos cuestionamientos propios del cuestionamiento de occidente hechos por Margaret Mead.

El texto teatral de *Hamlet* se convierte en un intercambio entre el marco cultural de la antropóloga y los tiv; un punto de partida para un encuentro en el cual la antropóloga, que se presenta como contadora de historias, les cuenta la obra teatral y esto genera una interpretación por parte de los tiv. La autora y su marco cultural pasan a ser puestos en cuestión.

El anciano al cual le cuenta la historia no sólo da su visión de la misma sino que se cuestiona algunos de los valores occidentales. Bohanan cambia el rol de contadora por el de antropóloga a partir de este encuentro. A partir de cierto momento en el texto se invierten los roles y la antropóloga occidental pasa a describir sus emociones y sus cuestionamientos sobre su propia cultura hechos por el anciano tiv quien cierra la discusión con una célebre cita.

“Alguna vez has de contarnos más historias de tu país. Nosotros, que somos ya ancianos, te instruiremos sobre su verdadero significado, de modo que cuando vuelvas a tu tierra tus mayores vean que no has estado sentada en medio de la selva, sino entre gente que sabe cosas y que te ha enseñado sabiduría.” (Bohanan, 1966: 801).

Como el mismo Brook cita en algunos de sus intercambios. A partir de una obra teatral, aunque en este caso no sea realizada sino contada, se pueden dar intercambios bidireccionales.

Dentro de los géneros estéticos he encontrado algunos relatos etnográficos sumamente interesantes de la mano de antropólogos y antropólogas como: Collin Turnbull o Steven Feld.

Comienzo el análisis de los géneros estéticos con dos obras que son esenciales dentro del mismo aunque sean más acerca de la música que de lo teatral, pero en ambas hay cuestionamientos que deben ser atendidos.

El primero, Collin Turnbull, que como he mencionado ha sido colaborador de Peter Brook, narra una etnografía en la cual parte de un sentimiento tras haber escuchado la canción de la tribu para el ritual de iniciación. La canción era el Molimo dentro del festival *nkumbi*.

“La experiencia me convenció de que yo podía hacer algo realmente meritorio, y de que no hacía justicia al asunto si aparecía armado con cámaras y grabadoras como había hecho en este viaje. Los pigmeos eran más que curiosidades que un podía filmar y su música era más que un sonido peculiar que yo podía grabar”. (Turnbull, 1984: 28).

El análisis de Turnbull da un giro con respecto a la visión, que he denominado ritualista, al poner el foco no tanto en la ceremonia en sí, sino en la música que se emite en el mismo, no son los objetos rituales, ni siquiera las trompetas, donde fija su atención, lo importante era el ruido que emitían. Mientras que los hombres cantaban la trompeta del Molimo repetía los ecos de la canción desde la selva, lo importante es el sonido no el objeto.

Turnbull va ligando en su etnografía las canciones con una determinada función que va marcando la vida de la tribu. A veces las canciones son para decirles a los bebés que la selva es buena, otras veces son para que la selva despierte, otras veces son para despedir a un familiar.

Sigue entendiendo las canciones como reguladoras del conflicto (Ibídem: 128) al igual que hacía Victor Turner aunque poniendo la atención en los aspectos musicales y no tanto en los ceremoniales propiamente dichos. Lo que le interesa a Turnbull es el arte como arte dentro de un contexto y no el arte como elemento religioso.

Mientras unos dan importancia al acto ritual y la solemnidad, el acto mismo determina el resultado, para los pigmeos lo que importa “...no es el acto mismo o el modo de ejecutar el acto, sino el pensamiento que lo acompaña”. (Ibídem: 154).

En el siguiente fragmento creo que se puede ver con claridad el cambio del punto de vista con respecto a Turner:

“Los pigmeos son un pueblo dado al ritualismo; para ellos lo importante de un festival es la posibilidad de expresar francamente sus sentimientos, y aceptar las realidades de la situación con la cual el propio festival se relaciona”. (Ibídem: 207-8).

Este enfoque es totalmente novedoso al analizar más la expresión y el sentimiento que las consecuencias de la ceremonia.

Para Turnbull los pigmeos no ven en el rito un paso en sí mismo de modo que vigilan los ritos de paso que comparten con la población negra bantú para que no se excedan en el mismo. Las restricciones ritualísticas no tenían sentido para ellos sino que pertenecían a un mundo hostil. Esto se debe porque lo consideran un rito absolutamente brutal.

Para el aldeano bantú es crucial prepararse para la vida adulta y esto no se consigue en la aldea. Por tanto en el caso aldeano: “El proceso no es agradable, pero es el único modo en que puede alcanzarse la meta en las condiciones tribales” (ibídem: 235).

Pero el autor sostiene que esto no es necesario en el caso de los pigmeos pues: “El pigmeo puede comprender y apreciar este aspecto de la cuestión, pero el carácter mismo de sus actividades nómadas consagradas a la caza y la recolección suministra el endurecimiento y la educación necesarios.” (Ibídem). El rito de paso no está marcado por el rito en sí sino por el día a día tal y como ha observado Capranzo.

El ritual tiene sentido y puede hacer cambios pero si no los hace porque ya los tiene el día a día de la comunidad no se debe poner el énfasis en el rito en sí sino en la cotidianeidad.

Dentro de esta línea de trabajo otro autor destacado es Steven Feld, discípulo de Turnbull y que se siente deudor de Lévi-Strauss y Clifford Geertz. De hecho es una obra que comienza dentro de un marco estructuralista pero termina dentro del marco hermenéutico de Geertz.

Feld se acerca a los kaluki desde un compartir común, la música. Explica como su trabajo de campo empieza al escuchar una canción kaluki y sentirse “removido” (Feld, 1990: 10). El punto de partida de su investigación es el sentimiento, algo que encuentra un punto de unión con la presente investigación.

Estudia a partir de ahí el sonido como un sistema cultural (ibídem: 3), de modo que es una etnografía central, capaz de explicar o buscar preguntas a una cultura desde lo que hegemonícamente se ha considerado una periferia epistémica, el arte. Establece

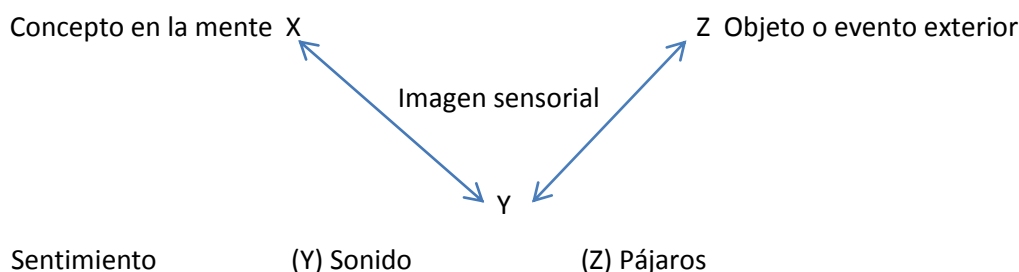
una articulación entre el ethos de los kaluki y como este se va corporizando desde el llanto, la canción y lo poético (ibídem: 7).

Feld sostiene al principio de su etnografía lo siguiente:

“La tesis de este trabajo es que las modalidades expresivas de llanto, poéticas y canciones de los Kaluki, en sus musicales y textual estructuras, son espejos de representación del simbólico círculo construido por el mito “el niño que llegó a ser un pájaro muni”. (Ibídem: 14).

Parte de los elementos de bricolaje que propone Lévi-Strauss. Para ello se vale de esquemas como el que mostraré a continuación:

Figura 6. Resumen estructural del sonido en Feld



Fuente: (Feld, 1990: 41). Elaboración: Propia.

Hay una continua vinculación entre el ethos de los Kaluki con su estética, entre lo que los conforma como sociedad y el tipo de música que hacen. Hay una vinculación entre la clasificación y la metáfora que va penetrando en el día a día de los Kaluki, en el dominio del sonido. Es lo que el autor llama una conexión entre lo visible y lo invisible (ibídem: 71y 85).

A lo largo de la etnografía el autor da lo que llama un salto epistemológico para dejar de ver su trabajo de campo desde las lentes estructuralistas hacia las hermenéuticas. Este salto es posible al leer la música como un lenguaje.

Lo que pretenden los kaluki, según el autor es provocar el llanto desde la performance, la canción es un vehículo para ello. Un vehículo para construir mensajes (ibídem: 215). Es lo que Ochs llama construir sentimientos desde las actuaciones narrativas (Ochs, 2000: 273) para evocar fuertes sentimientos en quienes las escuchan.

Lo que propone el autor es acercarnos a la estética desde la afectación presente y ello sólo es posible desde la experiencia (ibídem: 233), aunque en su caso se refiere a una experiencia basada en el espectáculo pese a dar interesantes apuntes sobre el día a

día de la creación y cómo hay una conexión entre el ethos de la comunidad y su creación estética tal y como hacia Bateson.

Estos aspectos hacen a la etnografía de Feld uno de los pilares de los géneros estéticos mostrando unas dosis de autocrítica y de cuestionamientos que guían su producción teórica desde el estructuralismo al plano hermenéutico.

Estas obras analizadas me sirven para establecer una serie de características propias de los géneros estéticos: a) cuestionamiento de los valores occidentales dando la misma validez al arte o la visión que del mismo tienen otras culturas y b) acercarse a la cultura desde aspectos que he denominado epistemológicamente periféricos.

El culmen de este género está desde mi punto de vista en la Antropología de la Performance, cuyo desarrollo es más cercano en el tiempo pese a que también bebe de las mismas influencias que el género estético dentro del cual se enmarca.

2.11. Etnografías escénicas. El teatro como elemento de la cultura

Una vez aclarados algunos conceptos es el momento de ir transitando los caminos que nos llevan de la antropología al teatro para terminar confluyendo en el plano de acción política, para ello propongo empezar por autores que ya se fijaban en el teatro de modo novedoso emparentado con la etnografía.

Los primeros autores que rescato son Alfred Métraux y Anderson con sus trabajos sobre el vudú en Haití. Anderson estudia tres ceremonias de vudú en tres lugares diferentes: *Mariani*, donde los turistas y la élite haitiana disfruta de un espectáculo de tres horas de duración con culmen en la posesión del actor o actriz. *Jacmel*, lugar más alejado donde confluye público mixto y que se mantiene por un espacio de más de diez horas la ceremonia y por último *Nansoucri*, pequeña aldea de interior a la cual solo asisten haitianos y durante más de diez horas se presenta una ceremonia concreta.

Anderson estudia los aspectos sincréticos del vudú y sus técnicas, hace un estudio más centrado en la ceremonia que en los aspectos sociales de la misma, para luego sacar la analogía social de la misma, algo que distingue a la Antropología Teatral. Para Anderson la clave el vudú es que, como arte sincrético, se perpetua con vivacidad en el tiempo gracias a la afluencia de gente de fuera que se interesa en el mismo, el turista, pero reside ahí su mayor amenaza pues se puede desvirtuar la técnica y el mensaje.

Sobre el mismo tema pero algunas décadas antes estudian Labadie y Alfred Métraux esta temática. Para dichos autores, el vudú no es una posesión sino una técnica física, una técnica trabajada para no ver una posesión sino un actor.

El problema que establecen es cómo medir la veracidad del trance, ¿Es un trance real conseguido mediante técnica lo que consigue el actor o no llega a ser más que una actuación del trance?

Para Métraux no son posesiones verdaderas las que se dan en Haití, pero es interesante analizar en sus trabajos, cómo el ritual convertido en espectáculo consigue un punto de desarrollo que sin la afluencia de público no tendría un desarrollo tan amplio y cómo la técnica puede marcar líneas muy delgadas entre tradición artística y entretenimiento.

Otros trabajos en esta línea pero más centrados no en la técnica sino en la implicación social del teatro en la sociedad son los trabajos recogidos en *The Reversible World* y que tienen como directora de la edición a Bárbara Babcock.

En estos trabajos de los años 70 autores como Bárbara Myerhoff, James Peacock, Renato Rosaldo o el propio Victor Turner hacen un recorrido por los símbolos de diferentes hechos teatrales o ceremonias en diferentes lugares del mundo.

Destacan los trabajos sobre el travestismo y el clown en Java, para el presente escrito, por tener una clara alusión a la obra de Bateson *Naven*. Peacock asocia el travestismo de Java al teatro, con una clase de actores/actrices que provienen de lugares periféricos de la ciudad y que llenan sus espectáculos de una simbología sexual bastante marcada, mientras el clown, es el núcleo central del teatro en Java (Peacock 1978, 211).

Ambos son dos roles de inversión que juegan papeles importante en la cultura. El travesti por un lado invierte los roles de masculino y femenino mientras que el clown invierte arriba y abajo en las posiciones sociales.

Los análisis de Peacock van centrados en como dos figuras teatrales de esta índole llenan el discurso político de Java, son alabados como símbolos de la cultura javanesa pero nadie quiere que sus hijos se dedique a estas prácticas de modo que en Java se han cambiado ciertas prácticas culturales como acelerar la edad de la circuncisión o se han cambiado ciertos discursos políticos en torno a estos dos fenómenos artísticos.

El trabajo de Peacock no se centra en la técnica teatral como Anderson y Metraux pero extraigo dos observaciones muy interesantes; por un lado el teatro puede tener

repercusiones sobre la sociedad y por otro lado no es lo mismo ver un travesti o un payaso en el escenario que serlo o tratar con él fuera del juego de roles actor/público. Esta última idea la desarrollará, como mostraré más adelante, Judith Butler amparándose en Esther Newton *Mother Camp*.

Estos análisis, tanto los establecidos por Peacock como los extraídos del propio Schechner, en torno a los cambios de caracteres del ritual, nos llevan a lo que Schechner llama “performances que se creen”.

Este trabajo de Peacock está claramente influido por una obra previa del mismo autor *Rites of Modernization*. En dicha obra, James Peacock sigue durante 82 funciones el montaje, de lo que él mismo califica como un rito de modernización, “El Ludruk”.

El Ludruk es un montaje teatral que el autor sigue a principio de los sesenta en Java. Lo califica de acción simbólica (Peacock, 1968: 234) en la cual se orienta la acción hacia un modo de expresar más estimulante las emociones, ideas o concepciones de lo real que desde los fines sociales, la economía empírica o la política (ibídem).

En esta obra Peacock está enfocando su objeto de estudio en mitad de camino entre una etnografía de la comunicación y de las formas simbólicas (ibídem: XIII). Al igual que Turner se apoya en Van Gennep y los ritos de paso (cataloga el Ludruk como un rito de paso en sí mismo) para entender como las personas se ayudan del Ludruk para definir sus movimientos de un tipo de situación a otra y para ello se ampara en un doble análisis que va desde lo cosmológico (distinción antigua de expresar el arte y la religión en Java entre los valores y pensamientos crudos y refinados a lo ideológico que distingue entre lo progresista y lo conservador (ibídem: 7).

Para este análisis se basa en seguir las actuaciones citadas las cuales analiza como un todo en sí mismas. Las escenas son analizadas desde sus temáticas, sus personajes (sobre todo la figura del travesti y el payaso como roles invertidos).

Peacock se ampara en las obras son seguidas por cientos de personas de modo que a lo largo de más de 80 funciones miles de personas se pueden haber visto influenciadas por el Ludruk.

Sin embargo y pese a que su investigación la catalogo de revolucionaria por su enfoque y el momento histórico en el cual trabaja tiene una serie de limitaciones que el propio autor reconoce.

La principal limitación es que el autor afirma que desde el Ludruk se transmiten una serie de valores que comunicativamente son más propensos a expresar desde el

formato teatral que desde otros más clásicos pero no puede establecer una correlación entre la posible interrelación entre el Ludruk y los sucesos de Indonesia en 1965¹ (ibídem: XVI).

El principal problema es que Peacock no puede ir más allá de la escena pese a que era su pretensión inicial (ibídem: 276). Afirma aspectos que trascienden la escena como que el Ludruk ayuda a construir una comunidad informal en torno al proletariado de Java (ibídem: 221) o que la acción simbólica del Ludruk se refleja en la vida social de Java, pero lo hace siguiendo sólo lo que ve en la escena.

Lo que defiende en este escrito es que las preguntas e intuiciones de Peacock son acertadas pero no pueden ser respondidas siguiendo su metodología, le falta analizar el proceso de creación.

En dicho proceso de creación sí que se adentró metodológicamente Johannes Fabian en *Power and Performance*. En dicha etnografía, Fabian va de lo informativo a lo performativo. A partir de una expresión “el poder se come entero” el autor comienza una investigación siguiendo a un grupo teatral “Mufwankolo” en la cual trabaja: *con* dicho grupo, *no sobre* dicho grupo”. (Fabian, 1990: 43).

El trabajo se enmarca en su acercamiento a la otredad y la construcción del tiempo del otro, tema que Fabian desarrolla pormenorizadamente en otras obras, y en el cuestionamiento de la propia autoría de la investigación la cual define como coral aunque la firma él solo debido a que él es el responsable de sus hallazgos antropológicos y las implicaciones políticas de la misma (ibídem: XV).

Fabian parte de un marco turneriano de la experiencia para esta obra. Lo que pretende es dar un paso de la cultura como texto de Geertz a la cultura como acción, lo que Fischer- Lichte llamará años más tarde entender la cultura como una performance (Fischer- Lichte, 2011).

Es por ello que lo que defiende Fabian es que no va a hacer como Peacock, generar una monografía, sino partir de datos que narren su historia (ibídem: 262). Frente al marco teatral prefiere el marco performativo en el cual los textos den paso a las acciones que se desarrollan en torno a esos textos y frente a la escena prefiere el proceso.

¹ En la noche del 30 de septiembre de 1965, el Movimiento del 30 de septiembre (formado por oficiales medios del ejército), secuestró y asesinó a 6 altos generales, alegando impedir un golpe de Estado de los generales derechistas. El PKI fue acusado de instigar un intento de golpe de estado, y sirvió de pretexto para el golpe de estado del general Suharto (delegando al gobierno de Sukarno). El PKI sufrió una durísima represión, en la que más de 500.000 de sus miembros y simpatizantes fueron asesinados y más de un millón fueron detenidos

Fabian se sitúa en un marco teórico cercano a Gluckman y Turner posicionándose contra el marco parsoniano de la cultura como equilibrio. Lo que intenta rescatar Fabian de su investigación es la posibilidad de una experiencia de empoderamiento (Ibídem: 285) y para ello hace una lectura que considero demasiado ingenua al plantearse la posibilidad de transformación de un marco procesualista.

Es interesante atender cómo metodológicamente hay un seguimiento continuado del grupo y cómo se pueden ver los textos que se van generando a partir de los ensayos aunque al moverse en un marco procesualista el proceso termina como propone Turner su concepto de drama social, con la restauración del orden.

Pese a que Fabian abra la posibilidad a que la obra no tenga por qué ser conformista no he conseguido leer en su escrito una propuesta política a través de lo performativo, abre la posibilidad pero no la desarrolla, no se posiciona más que como una declaración de intenciones.

En esta línea se mueve pero hacia un lado más terapéutico la obra de Sue Jennings. Para Jennings no hay separación entre drama y ritual distanciándose de Turner.

“Voy a proponer que todos los rituales tienen elementos dramáticos y performativos envolviendo cambios de rol en un espacio y set aparte, y todo teatro tiene algunos elementos de ritual como símbolos determinados culturalmente. Ritual, drama y teatro son variaciones de una misma acción simbólica, derivada de las normas y cultural y social de la sociedad. Turner sugiere hay una relación entre rito y teatro, y social y drama escénico.” (Jennings, 1995: 15).

Para ella se debe entender el ritual vinculado al entendimiento del drama y del proceso teatral. Lo que hace es vincular, al igual que hizo Bateson en *Naven*, los procesos de aprendizaje infantil con los procesos rituales y por ende teatrales. Este proceso tiene tres etapas previas desde el juego: a) incorporación; b) proyección y; c) rol (ibídem: 76). Cuando lo teatral entra en la vida del niño lo hace desde la metáfora épica. La metáfora épica son las experiencias del trueno y el tigre. Ambos fenómenos son permitidos para mantener el control desde el miedo.

Estas metáforas aparecen en sus rituales. Lo que hace Jennings es vincularlo a un teatro personal y de índole terapéutica. Defiende que en estas sesiones el teatro se usa para permitir una transformación de una experiencia personal en una resolución metafísica (Ibídem: 184). Liga el teatro a la transformación personal pero cambiando el plano político por el plano de la sanación. Un miembro de la comunidad es sanado desde los usos del teatro para dicha sanación.

Es rescatable, no obstante, que al igual que Pareyson, Dilthey y Ricoeur, está ligando la posibilidad de transformación personal desde un plano artístico, con ello lo que hace Jennings es intentar vincular, como ya hizo Bateson antes, los procesos de socialización grupal a lo teatral, en este caso cruzándolo con la sanación del neófito, el cual va sanando sus miedos desde la conjunción: ritual, teatro y drama; que son equiparables para la autora.

Para terminar este recorrido teórico dentro de los géneros estéticos haré referencia a la obra de Michael Taussig. Al igual que Jennings, hay una estrecha vinculación entre arte y ritual. La constante vinculación entre la figura del diablo en paralelo a la inserción del campesinado dentro del proceso capitalista, a priori puede parecer un camino desvinculado del presente trabajo. Nada más lejos de la realidad.

Taussig vincula las creencias mágicas con ecos poéticos (Taussig, 1993: 32) defendiendo abiertamente estas formas artísticas de veneración al diablo (creado en formas de estatuillas a la entrada de las minas) como formas de resistencia poética al capitalismo y con él al nuevo marco moral (ibídem: 139).

Taussig identifica abiertamente los ritos y las estatuas como arte, defendiendo:

“[...] como arte, estos ritos y estatuas dramatizan y moldean el significado del presente con la esperanza de liberarse de él. Por medio de los rituales, los espíritus de la naturaleza se alinean con el hombre, y viceversa, en su ayuda. La proletarianización de los campesinos transformados en minero, y la modernización de los indios, no han llevado a un desengaño del mundo sino a un creciente sentido de su destructividad y malignidad, según la figura del diablo; los ritos mineros corporizan e intentan trascender esta transformación; actúan la historia y son rituales de los oprimidos, y lo hacen bajo el hechizo de una magia que apunta a la complicidad de la naturaleza con el hombre liberado.” (Taussig, 1993: 201).

Estoy mucho más cerca del proceso de investigación de Taussig que de Jennings pues aunque ambos equiparan ritual a arte, Jennings lo equipara con lo terapéutico mientras que Taussig lo liga a la resistencia.

Para Taussig la imagen del mal es una reacomodación para dar expresión poética a las necesidades de los oprimidos. Es un reacomodo al simbolismo de la producción de mercancías ligando la sabiduría poética con la visión política (ibídem: 289). Hay un claro entroncamiento entre lo artístico y lo político en Taussig aunque lo hace desde la representación artística y no desde el proceso.

Lo que estudia Taussig es como desde el sincretismo una fórmula artística puede ser un canal de resistencia, de hecho para Taussig cuando se da la coyuntura en la cual la imaginación colectiva fermenta en unas circunstancias sociales apropiadas puede llegar a surgir una práctica liberadora (ibídem: 289), al estudiar dicha práctica lo que hace Taussig es poner el acento en una nueva posibilidad política liberadora cambiando el enfoque hegemónico dentro del campo, que se centra mayoritariamente en investigar los procesos de represión. Es justamente poner el acento en esos procesos de posible liberación donde considero que ha de poner el énfasis las diferentes antropologías del siglo XXI. Ese enfoque enraiza definitivamente en la Antropología de la Performance de mano de algunas autoras y autores más eclécticos.

2.12. La Antropología de la Performance. De la escena al proceso como praxis política

Frente a la Antropología Teatral, que usa la antropología para mejorar la escena, encontramos la Antropología de la Performance, también conocida como “performance studies”. Su objeto de estudio reside en el paso de entender la cultura como texto (Geertz, 2011: 372) a entenderla como performance (Fischer-Lichte, 2010: 53), algo que me detendré a explicar más adelante.

Ya he hablado de los padres de esta corriente, Victor Turner y Richard Schechner, quienes introducen una serie de conceptos como: drama social o liminoide, que dan un giro dentro de la antropología procesualista. De hecho, una de las definiciones clásicas de performance studies por parte de Richard Schechner es la siguiente:

“Realización es acción. Como disciplina, los estudios de realización (performance studies) toma las acciones muy seriamente en cuatro vías: a) el comportamiento es el objeto de estudio de los estudios realizativos; b) la práctica artística es una gran parte de los proyectos de los estudios realizativos; c) trabajo de campo como observación participante es elpreciado método recogido de la antropología y colocado con nuevos usos [...] el “otro” puede ser parte de la propia cultura o aspectos de su propio comportamiento; d) seguir los estudios realizativos es estar envuelto en la práctica social y la defensa. Muchos de los que lo practican no aspiran a ser neutros ideológicamente” (Schechner, 2002: 1-2).

El propio Richard Schechner, tras un trabajo más sistemático llega a estructurar la performance en 7 partes: 1) entrenamiento, 2) taller, 3) ensayo, 4) calentamiento, 5) performance, 6) enfriamiento y 7) consecuencias (Schechner, 2009). Ha estudiado diferentes rituales y ha podido establecer estas 7 partes prestando tanta importancia a

las partes anteriores y posteriores de la propia performance. Sin el taller y sin entender los discursos posteriores a la propia performance política no entenderemos, ni la función de la misma, ni su significado, ni sus símbolos; tendremos sólo una pieza artística subjetivamente interpretada, la función del antropólogo es insertarla en la sociedad y explicar su relación con el todo.

Para ello propongo dar una visión que ponga la ontología del ser social en el centro de su análisis y no que use el teatro como metáfora de investigación, que es lo que ha hecho uno de los considerados, hasta ahora, fundador de este corriente, Erving Goffman.

Para Goffman el marco teatral tiene las siguientes características: a) límites claros, la acción se desarrolla en un espacio claramente definido para hacer teatro; b) abierto al público, hay un marco en el cual se sabe que se va al teatro; c) interacción pactada, según la cual el papel del público está establecido como espectador de antemano; d) hay un foco, la acción se desarrolla en un lugar que todos miran; e) turnos de palabra respetados, los diálogos ya están escritos; f) práctica de transcripción, se ejecuta un texto escrito para tal empresa; g) expresiones largas, las expresiones del elenco son en ciertos momentos más largas que las de la vida real y; h) todo tiene sentido en el diálogo, por muy artificial que pueda parecer todo tiene sentido en el diálogo. (Goffman, 2006: 145-151).

Pese a ser considerado un punto de referencia Goffman está limitando el marco teatral al lugar donde se hace teatro cerrando las posibilidades fuera de dicho lugar. Usa el teatro como metáfora siendo la categoría de personaje una metáfora de una actitud en la vida cotidiana. Cuando sostiene que todos encarnamos un personaje en la vida cotidiana liquida el marco al desbordarlo, al no ponerle límites.

Ni en el primer supuesto por ser bastante limitado, ni en el último por su laxitud, considero que sea Goffman un autor central en la presente investigación. Mi propuesta sugiere una aclaración de conceptos antes que nada que delimite lo que entiendo por praxis teatral, no todo es teatro. El primer concepto que traigo a colación es performance:

- Tiene una acción o serie de ellas; pueden ser acciones políticas.
- No se repite; ninguna performance es igual a otra.
- Se representa un papel; tiene conducta restaurada.
- Depende del participante y no del público.
- Se vincula con los más débiles.

- El cuerpo es el principal elemento comunicativo aliado con la creatividad.
- Puede tener consecuencias reales.

La definición misma de performance no es cerrada, pero los autores trabajados recogen estas características generales, nos referimos no sólo a Richard Schechner sino a Peggy Phelan, Judith Butler, Guillermo Gómez, Erika Fischer o Jeffrey Alexander.

Hablar de performance es pasar inexorablemente por Judith Butler y su revolucionario texto *Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988). Para Butler la performatividad cotidiana son actos de autoconstitución, en este caso relativos a la construcción del género.

Redefine la expresión performance recogiendo el uso de la expresión de Austin (2010) *¿Cómo hacer cosas con las palabras?* Austin propone la expresión realizativo (más adecuada que performativo, como se suele utilizar debido a una traducción más adecuada), como el hacer en oposición a lo meramente enunciativo. Se refiere a este discurso realizativo en sí mismo: “yo prometo”, “yo ruego”. Indica que: “emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin, 2010: 51). Butler recoge este término no para actos del habla sino, sobre todo, para acciones corporales partiendo de la herencia fenomenológica de Merleau-Ponty.

El texto de Butler marcará un antes y un después dentro del campo de la Antropología de la Performance. Desde la perspectiva de Butler, se recupera el hacer en detrimento del mero decir, lo realizativo sobre lo enunciativo, sobre todo, porque ese hacer: “constituye una realidad social” (ibídem: 296), es decir, en la medida que se hace, que se actúa en lo cotidiano, se va generando un nuevo modelo dentro de lo social en oposición a los modelos que anteponen el yo a los actos.

Esta aproximación, además de la importancia que tiene dentro de su propio campo de la Antropología del Género, al ser de los primeros textos en el estudio de la Teoría Queer, gesta un nuevo modo de acercarse a lo realizativo desde su propia teatralidad. En relación a esta teatralidad, la propia autora, siguiendo a Schechner en *Between theatre and anthropology*, rescata un teatro que: “intenta cuestionar o ciertamente romper esas convenciones que demarcan lo imaginario de lo real” (ibídem: 309). La cuestión aquí es: ¿de qué modo se rompe con esa frontera?

Ya indique en Victor Turner un intento previo de ligar lo teatral con momentos más allá de la convención al dar el paso de lo liminal, lo ritual, a lo “liminoide”. Al ligar la

teatralidad a lo liminoide Turner no sólo está conectando el teatro más allá del ritual sino que lo está ligando al juego, al juego cómo experiencia, al igual que Gadamer, Huizinga y Dewey.

Está abriendo la teatralidad a nuevas posibilidades más allá de la convención teatral, en esos momentos delimitados, abre el encuentro con dicha teatralidad en múltiples espacios, lo que denomina liminoide (Turner, 1982, 1985).

Sin embargo, hay diferencias entre las propuestas de Butler y de Turner que he de mencionar para no llevarnos a equívocos. La primera es que en el caso de Turner aunque abre lo liminoide a múltiples espacios, más allá del espacio de convención teatral, sigue dando una entidad diferenciada al momento liminoide, algo que en el caso de Butler no queda tan delimitado pues para ella lo importante son los posibles del cuerpo mientras que para Turner son los posibles de la escena.

Entre ambas propuestas definiendo la diferenciación de momentos que establece Turner, no todo es teatro o performance aunque a veces esta última pueda confundirse con la realidad. Lo que definiendo es que debemos dar la misma importancia al proceso como experiencia acumulativa que a la escena y no dar más primacía a esta última como hasta ahora se ha hecho.

De otro lado, la propuesta de Turner parece desacertada cuando divide en una separación y una re agregación los momentos liminoides. En el fondo lo que subyace en el caso de Turner es una visión continuista de la sociedad, es decir, entiende el conflicto como parte regulativa de la sociedad para que pueda seguir su curso.

Para Turner lo liminoide es un “drama social” como puede ser el “caso Watergate” (ibídem: 70). Son casos en los cuales se rompe la norma, es lo que denomina momento de la crisis. Este momento de ruptura de crisis ahonda las diferencias con el grupo dominante en su segunda fase que son resueltos en una tercera fase que es la del ritual público, que termina con la reintegración y reconciliación (ibídem: 70-71).

Mi posicionamiento en este caso se alinea más con los planteamientos de Butler quien, como ya he dicho, reflexiona sobre la dificultad de dirimir las líneas divisorias entre: “el papel teatral y el papel social” (Butler, 1998: 308), si bien ve una mayor permisividad social en lo que ocurre en el escenario que en lo que ocurre en la calle: “Desde luego, la vista de un travesti en el escenario puede provocar placer y aplausos, mientras que la vista del mismo travesti al lado de nuestro asiento en el autobús, puede provocar miedo, ira, hasta violencia” (ídem).

La performance fuera de contexto inquieta. En este caso inquieta porque lo que en el teatro no es más que actuación, en la calle ya no es convención, se rompe la membrana que separa el escenario de la vida. La performance pasa de ser un espectáculo mediado por la concepción de lo teatral a ser un acto realizativo, un acto que constituye a un sujeto y que impregna lo social. El individuo y lo social construido a través de actos, de “performances constitutivas” (ibídem: 297).

Para Butler hay una continua retroalimentación entre la experiencia subjetiva que a su vez va reestructurando la realidad en la medida que no son actos solitarios, es más, son actos que responden como la teoría del habitus a una estructura estructurante: “El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario” (Butler, 1988 a: 306).

Si bien considero que el espacio de la performance es un espacio determinado, es decir, no todo es performance, me parece apropiada la visión de Butler porque da pie a confrontar la performance con la realidad, abriendo la posibilidad de politizar la escena de un modo totalmente diferente a como ha sido abordada por los clásicos del teatro político europeo: Bertolt Brecht y Erwin Piscator, los cuales dieron un desarrollo escénico político renovador pero sin salir del espacio propio del teatro.

Sin embargo, difiero de ella en dos puntos: el primero que haya una división clara entre la performance y la vida. Una performance desarrollada en un contexto real puede ser peligroso (ella también lo defiende), pero una performance o una actuación teatral puede estructurar desde su aparente inocuidad escénica una reconfiguración subversiva del yo, como intentaré mostrar en el bloque etnográfico. El segundo punto es que territorializa su pensamiento desde la fenomenología de Merleau Ponty que busca desde el cuerpo lo que yo considero que se debe encontrar desde lo procesual y escénico.

Pese a estas diferencias, en Butler reside la posibilidad de dar un doble giro dentro del campo de la Antropología de la Performance; de un lado dejar de mirar el teatro y la performance como metáfora (Goffman) y abrir la posibilidad de entrar en categorías analíticas ontológicas, es decir, como entidades con posibilidades autopoiéticas.

Dejar de centrar lo teatral en el momento de la puesta en escena no supone desdeñar el momento de la representación sino analizar el proceso de creación con el mismo protagonismo, recuperar el valor de uso del proceso teatral frente al valor de cambio de la representación (Debord, 1998: 13). El proceso de producción de la imagen es tan importante como la muestra de la propia imagen, tal y como recogía Pareyson.

Para terminar de completar la definición de performance recurro a una de las grandes investigadoras de la materia, Peggy Phelan (1993). La suya es una óptica más ligada al arte, pero sin desdeñar las ciencias sociales. Esta autora sostiene que el poder de la performance reside en la implicación de lo real a través de los cuerpos vivientes y en el momento puntual de su ejecución (Phelan, 1993: 148). La ontología de la performance, al igual que la ontología de la subjetividad que defiende Phelan, se fundamenta en su carácter irreproducible (ibídem: 146). Phelan recurre a lo performativo como realizativo, al igual que Judith Butler, aunque circunscrito al contexto artístico. No liga la performance con la vida, algo que sí hace Butler para quien lo realizativo atañe al momento de la actuación pero también va más allá del mismo.

Ligado a esta visión reside la propuesta de Guillermo Gómez Peña aunque con un cariz más politizado. La performance es para él una forma de “hacer preguntas impertinentes” (Gómez, 2005: 204). Es un arte que va contra la hegemonía y que encuentra en “los de abajo” sus aliados de ahí que sean tachados de criminales (ibídem: 212). Es una propuesta materialista, inmanente, es una forma de teoría incorporada al cuerpo, pero que necesita del cuerpo inmanente constantemente.

Para Phelan y Gómez Peña es un arte del cuerpo presente, en eso coinciden con Patrice Pavis, que cataloga al performer de autobiógrafo escénico (Pavis, 1998: 333). Lo que distingue a Phelan, Gómez Peña y Butler del clásico de Pavis es que ven el componente político, algo que Pavis no cita en su definición.

Dentro de este campo pero dentro de la corriente pragmatista, que siguiendo la línea propuesta por Richard Rorty intenta llevar la filosofía al plano del lenguaje, se puede incluir la obra de Jeffrey Alexander quien también parte de Austin. Su línea de trabajo es más antropológica que filosófica sin desdeñar ambas disciplinas (en el caso de Butler es al revés).

Para él, la performance tiene una serie de características: a) sistema de representaciones colectivos; b) actores presentes; c) observadores/audiencia; d) medios de producción simbólica (se refiere a elementos teatrales); e) escena perdida (se refiere a una puesta en escena); y f) poder social (poder del que está en escena y es escuchado) (Alexander, 2005: 19-22).

Lo que hace Alexander es alejar a lo performativo de lo ritual para llevarlo al plano de la escuela pragmática, cuyo mayor exponente es Richard Rorty quien rompe con su maestro Dewey, llevando el campo de lo experiencial al plano lingüístico. No hay una

verdad para Rorty sino un modo más adecuado de decir las cosas (Rorty, 1991). La verdad se convierte en un juego del lenguaje, la realidad se construye desde el lenguaje.

Amparándose en Rorty y sacando al teatro del rito la propuesta de Alexander se basa en el teatro como re fusión (Alexander, 2005: 32) o flujo, es decir, la capacidad de experimentar lo ritual porque apuntala elementos desconectados de la cultura.

Para Alexander las actuaciones exitosas re fusionan la historia (ídem). Lo que vemos desde la performance es un guion orientado a la técnica dramática que tiene una cultura de fondo (ibídem: 34). Los guiones posibilitan las reglas de cualquier clase de drama.

Lo que defiende Alexander es que la autenticidad se logra, no se adscribe, siendo la actuación lo que da legitimidad (ibídem: 50). Lleva la efectividad al plano escénico. Es capaz de aunar dos conceptos contradictorios, leer la cultura como performance y la propia performance como un texto. Desde la re fusión se puede lograr la verdad (ibídem: 52).

Mientras que Butler abre tímidamente caminos hacia el proceso cuando afirma que antes de subir al escenario las acciones ya se han hecho. Para Alexander cuando el drama es exitoso transforma la cultura en texto, es una nueva vuelta a Geertz teñido desde un barniz performativo. Desde la actuación exitosa, pone el ejemplo de Jesús entrando en el templo, la cultura se reescribe como un texto.

Lo que yo sostengo es que la cultura cambia en la medida que cambian los agentes que la conforman y eso sólo es posible desde una ontología del agente revolucionario, desde una ontología del ser social que sólo es posible desde el proceso y remarco lo de posible porque tampoco creo, como sostiene Nicolás Bourriaud, que el proceso relacional de la escena en sí sea transformador.

“A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía realizar concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos...Las obras sobre las que hablaremos aquí dibujan, cada una, una utopía de proximidad” (Bourriaud, 2008: 8).

Él ve en lo relacional la posibilidad, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, de dar cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (ibídem: 13). Al llevar lo

relacional a un arte inmanente intenta conectar con las posturas materialistas del arte. La esencia de la práctica artística residiría en la invención de relaciones entre sujetos.

“[...] la función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionales y nómadicas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras. De ahí el interés por los espacios de intercambio social, donde se elaboran modos de sociabilidad heterogéneos.” (Ibídem: 35).

Al llevar las posibilidades transformadoras del arte a un plano relacional está pensando Bourriaud en el papel del artista y de su obra en diferentes planos. Los artistas encaran su trabajo desde una triple perspectiva:

- Estética. ¿Cómo traducirlo materialmente?
- Histórica. ¿Cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?
- Social. ¿Cómo encontrar una posición coherente con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales? (ibídem: 55).

El autor aboga por un arte: del vecindario, de la comunidad. Lo cotidiano es un terreno más fértil. Horarios, espacios, objetos, instituciones... todo es fruto de las relaciones humanas. Está abriendo el arte a espacios que en principio son, otros lugares, para convertirlos desde el plano relacional en un nuevo lugar con unas nuevas posibilidades.

Coincido plenamente con Bourriaud en llevar el arte (él no incluye teatro dentro de su definición de arte sino las artes plásticas) a nuevos lugares para convertirlos en lugares para el arte.

Sin embargo, considero que pierde la perspectiva de la intencionalidad que destaca sobre todo Husserl. Sin intención política no puede darse el cambio. No se puede circunscribir solamente el cambio a un plano relacional del encuentro. Ese encuentro puede ser de hecho un nuevo dispositivo de sujeción del sujeto en vez de un dispositivo de liberación del agente.

En esa línea encuentro también a Erika Fischer- Lichte. Ella recupera los elementos rituales que tiene la performance, lo hace analizando performances de Marina Abramovic, por ejemplo, y amparándose en Antonin Artaud.

Partiendo también del concepto de actos performativos de Austin, recupera una concepción materialista de lo performativo llevando los actos performativos del plano lingüístico a los actos físicos, para terminar proponiendo una lectura de la cultura como

texto, a la cultura como performance (ibídem: 53). Lo que hace la autora es recuperar toda la tradición del teatro como elemento vivo proponiendo el término del autor germano Herrmann “realización escénica”.

Para ella la realización escénica es un encuentro en copresencia física entre actores y espectadores en los cuales pasan a ser cosujetos (ibídem: 65) siendo el espectador parte activa de la creación. Lo que está haciendo Herrmann, y por ende Erika Fischer, es excluir la distancia sujeto-objeto kantiana.

Recogiendo la propuesta de Csordas (1990) defiende la realización escénica como un “embodiedmind” en el cual cuerpo y mente son inseparables. Frente al aura de Benjamin la autora prefiere el “embodiedmind” que llama la atención de lo ordinario (ibídem: 205), a lo que aparece como acontecimiento.

En la propuesta de Fischer-Lichte recupero algunos elementos que considero son de vital importancia. El primero de ellos el giro que da a la experiencia estética desde un marco kantiano de la observación hacia un plano de experiencia física. Para ella el espectador no es un observador sino un agente implicado en la acción. En su argumentación sostiene que una experiencia estética puede llegar a ser una experiencia umbral gracias a los efectos de bucle de retroalimentación autopoieticos (ibídem: 353). Recuerdo que por autopoiesis lo autores Maturana y Varela entienden:

“[...] la condición última de nuestra naturaleza es precisamente este ser humano que se hace (nos hacemos) continuamente a sí mismo, en un operar recursivo, tanto de procesos autopoieticos como sociales (lenguaje) con los cuales se genera continuamente la auto descripción de lo que hacemos. No es posible conocer sino lo que se hace. (Maturana y Varela, 2002: XVII).

Lo que está haciendo Fischer Lichte es ligar a la realización escénica, en tanto que acontecimiento, con las posibilidades transformadoras del acontecer, sin desvincular el teatro de lo ritual.

Al abrir esta posibilidad de la realización escénica como experiencia estética de la acción física y del acontecer entronca con toda la tradición de la hermenéutica. Sigue entendiendo el teatro como una lectura hermenéutica del texto, solo que el texto no es escrito sino un texto hecho acciones.

Mi propuesta radica en cómo entroncar el teatro desde el proceso de creación y no sólo desde su realización escénica con las posibilidades de hermenéutica del agente y no del texto.

Dichas posibilidades tienen bastantes puntos de entronque con el desarrollo teórico de Fischer- Lichte pero no se puede entender sin el marco postestructuralista que desarrollan Michel Foucault, Félix Guattari o el posmarxismo de Toni Negri.

La diferencia está en que mi objeto de estudio no es un teatro o una performance entendida como pieza artística sino abierta a posibilidades políticas. Propongo hablar de praxis teatral más que de performance o de teatro, entendiendo por praxis: “[...] igualdad o acción entre filosofía y política, entre pensamiento y acción, es decir, a una filosofía de la praxis. Todo es político, incluso la filosofía o las filosofías, y la única filosofía es la historia en acto, es decir, la vida misma” (Gramsci, 1970: 29).

Para el filósofo y político italiano la filosofía de la praxis va indisolublemente ligada a la vida, para mí la praxis teatral también, en tanto en cuanto es una ontología del ser social que no sólo hace, sino que se hace en dicha praxis.

Para entender dicha praxis teatral es necesaria una propuesta de teatro, al menos con fines políticos, lo cual es posible teniendo en cuenta una serie de premisas que ni la filosofía, ni la antropología, han aportado en lo visto hasta el momento. Lo que planteo en el siguiente apartado es una revisión de las relaciones entre estas disciplinas: antropología, filosofía y teatro, enriquecida desde lo social y lo político, algo que en el campo teatral realizan autores como Artaud, Piscator, Brecht y Boal, mientras que en el plano más propio de las ciencias sociales deberé recurrir inexcusablemente a la filosofía.

Esto me lleva a una clara apuesta del arte, en este caso de la praxis teatral, como acción política, ligándose a la corriente teatral latinoamericana, como defiende el propio Augusto Boal:

“El objetivo principal de este tipo de estéticas es transformar al “espectador”, ser pasivo, en el fenómeno teatral, (...), en actor, en transformador de la acción dramática. No importa que la acción sea ficticia, importa que la acción sea acción. La poética del oprimido no busca ni la catarsis ni la concientización sino la acción misma, él mismo asume el protagonismo de la acción y ensaya soluciones” (Boal en Abellán, 2001: 157).

De la mano de Augusto Boal y toda la corriente teatral latinoamericana, muy influenciada por la *Pedagogía del Oprimido* y la educación popular se desarrolla un teatro distinto, que se centra en la transformación política de los agentes que hacen teatro. Sus orientaciones rompen con la distinción entre artista y público para generar un proceso político desde herramientas teatrales.

Si en el caso de la antropología falta el compromiso político en sus objetos de estudio, en el caso de Boal ese compromiso está pero no está sistematizado. Su objeto de estudio es el teatro como tal y no entender el proceso de conversión política que afirma:

“[...] el Teatro del Oprimido es un espejo donde podemos penetrar, y, si no nos gusta nuestra imagen reflejada en él, podemos transformarla, esculpir de nuevo según nuestros deseos, porque el acto de transformar es transformador: ¡al transformarla, nos transformamos a nosotros mismos! ¡Ésa es nuestra hipótesis! (Boal, 2004: 46-47).

Para intentar responder a tal afirmación el teatro necesita las ciencias sociales, en este caso la antropología, pero con una vocación claramente política. Lo que pretendo decir es que es necesaria una antropología que sea radical con la tesis XI sobre Feuerbach. Ello no quiere decir que se deba descuidar el rigor y el análisis en la investigación, sino construir un objeto de estudio que deje de ser hegemónico por su enfoque, por lo pronto, desde el marco de la subalternidad.

Es por ello que mis preguntas de investigación han ido girando desde un marco gramsciano del análisis de la hegemonía hacia otro mucho más cercano a Foucault, sobre todo el último Foucault, el que termina desarrollando, al igual que Guattari, los marcos de subjetivación política.

Las preguntas se han ido moviendo desde un marco más centrado en la representación, preguntas del estilo: ¿Para qué sirve el teatro social? ¿Qué cambios puede generar en la sociedad? ¿Qué hace que un grupo de personas se juegue su integridad física en este tipo de acciones? ¿Qué cambios opera en las personas que lo hacen? ¿Se puede hablar de transformación?

Hacia otro marco de preguntas que considero que deben hacerse previamente a estas y que van más centradas hacia entender, como si de un personaje de Howard Fast se tratara, ¿Qué hace que una persona decida no aguantar más y dar el paso hacia la activación política? ¿Qué papel puede jugar el teatro y la performatividad hacia esa activación política? ¿Qué características ha de tener esa subjetivación política para que se pueda hablar de liberación?

Lo que planteo es triangular, como he dicho: antropología, filosofía y política, dentro de un marco teatral y performativo. Vincular la estética, la ética y la subalternidad con el significado de determinadas formas teatrales. Este tipo de análisis, más centrados en la formatividad que diría Pareyson, más que en el propio contenido, sin desdeñarlo,

nos puede acercar a una posibilidad de cambio personal que unido a los cambios de otros muchos agentes políticos puede llegar a ser revolucionario.

Para ello además de poner la mirada en el proceso y no sólo en el producto. Sostengo que hemos de ligar la filosofía como la ciencia que estudia, en este caso, la ontología del ser (en este caso amparándome en Lukács del ser social), con la antropología como la ciencia que estudia esa ontología poniendo a la persona en una situación concreta y no en un abstracto. Todo ello con la praxis teatral como medio.

3. Política y teatro. Cómo enfrentarnos a la hegemonía con herramientas teatrales

3.1. Aristóteles. O sobre los modos de actuar hegemonícos

A lo largo del escrito he comentado una idea que puede parecer paradójica. El teatro ha estado siempre muy presente en la sociedad, no sólo en la antropología, sino en otras tantas disciplinas, pero no ha sido un elemento central de análisis salvo alguna excepción como advierte el propio Erwin Piscator:

“Llama la atención lo mucho que tarda la clase obrera organizada en entrar en positivas relaciones con el teatro. Los obreros aprovechan todas las posibilidades de manifestarse que les ofrece la sociedad burguesa: se procuran una prensa propia – aunque su alcance sea relativamente modesto-, aparecen en el Parlamento, entran en el Estado. Al teatro no le prestan atención” (Piscator, 2001: 64).

Otros autores como Gramsci, sí que han visto esta relación a lo largo de la historia pero coinciden con Piscator en que no ha sido del lado de la clase obrera. En su época de crítico teatral, destaca el papel del teatro dentro de la creación de la cultura hegemónica.

Gramsci, equipara el papel de la prensa, de la literatura y del teatro. El teatro es un generador de sentido común (Gramsci, 2008). Recordemos que el sentido común en Gramsci es el “folclore de la historia” (Gramsci, 1981: 140). Es generador de doxa en tanto en cuanto es constructor de opiniones. Es un teatro al servicio de la burguesía, generador del prototipo de hombre burgués, al servicio de la hegemonía:

Del consenso “espontáneo” que las grandes masas de la población dan en dirección impuesta a la vida social por el grupo fundamental dominante cuyo capital simbólico avala [...] Aparato de coerción estatal asegura legalmente la disciplina de aquellos grupos que no “consienten” ni activa ni pasivamente, pero que está preparado para toda la sociedad en previsión de los momentos de crisis en el comando y la dirección. (Gramsci, 1972: 9)

Estamos ante un Gramsci influenciado por la figura del Marx de la *ideología alemana*, para quien las ideas de la clase dominante son las que dominan en cada época histórica (Marx, 2014: 39), siendo el teatro una de las herramientas de las cuales dicha clase dispone para que sus ideas se propaguen.

Esto aplicado al campo del teatro genera una correlación de fuerzas donde, en los años en los cuales Gramsci produce su conocimiento, la clase dominante gana de modo aplastante.

Para entender esta relación entre el teatro y la clase dominante hemos de retrotraernos a Aristóteles. Él, aunque no fue el primer filósofo que hablo de la función del teatro en la sociedad, fue el primero que teorizo sobre dicha disciplina en la *Poética*.

Para Aristóteles, así como para Platón, los límites entre teatro y poesía no están del todo claro, a veces en sus textos se equipara lo uno con lo otro. El teatro es una imitación, imita a personas que actúan, ya sea gente honrada o vil (Aristóteles, 2010: 36). Aristóteles rescata etimológicamente drama, como personajes que obran (ibídem: 38) no siendo la imitación de las personas sino de sus acciones y vidas (ibídem: 49) generando compasión y miedo por medio de los mismos (ibídem: 58).

Esta trilogía la resume Ángel Sánchez Palencia del siguiente modo: “Con tal fin consideramos la mimesis, principio fundamental de la teoría de la tragedia en Aristóteles; la acción, objeto de la imitación trágica; y la compasión y el temor, efectos de la poesía trágica en el contemplador” (Sánchez Palencia, 1996: 129).

El hombre imita porque quiere aprender (Aristóteles, op cit: 41), aprende de esa imitación pero es una imitación que genera temor y compasión, es por tanto una acción desarrollada en escena pero genera sentimientos en los espectadores y esos sentimiento son para Sánchez Palencia racionales:

“La clave de bóveda de la teoría aristotélica de la tragedia y de la catarsis en la racionalidad. La teoría del arte como imitación, que es el principio fundamental sobre el que descansa el modelo explicativo de la tragedia ofrecido en la *Poética*, descubre una base racional en el ser, en el proceso creador y en la contemplación artística.” (Sánchez Palencia, 1996: 145).

En la obra trágica hay pues un paso del desconocimiento, *harmatia* del personaje que yerra porque desconoce, como yerra Edipo que desconoce que mata a su padre y se casa con su madre, hacia el conocimiento. El desenlace trágico de la escena sirve para que el espectador se purifique, para que aprenda cómo debe comportarse.

El espectador es afectado por la catarsis desde tres planos semánticos del término: a) fisiológico, al ser purgado; b) religioso, al ser purificado y c) psíquicamente, al purgar el alma para curarla de sus dolencias (ibídem: 142).

Sánchez Palencia considera dicho aprendizaje posible gracias a la distancia. El espectador no siente horror, no está inmerso en la acción, la ve y desde esa visión goza. Es en este punto donde considero que la antropología da un elemento diferenciador, en la inmersión de la acción. Es aquí donde hay que romper con esta visión que durante los dos últimos milenios ha convertido al teatro en una herramienta útil para la construcción de la hegemonía.

Es por eso que el tratado de Aristóteles sigue vigente hasta hoy día, sigue siendo el modo de actuación imperante aunque no el único. Todo empezó a cambiar en la Alemania de entreguerras.

3.2. Piscator y Brecht. ¿El comienzo del cambio?

Lo que pretendo en este apartado no es entrar en un análisis de la obra de estos dos autores, algo que han hecho numerosos autores destacando: Castri (1978) o más recientemente César de Vicente (2013) en España. El objetivo es atender a las reflexiones de ambos sobre el agente que hace teatro y sus posibilidades políticas.

Para ello he de definir teatro político. Atendiendo al teórico César de Vicente, no siempre ha existido teatro político. Si atendiendo a Gramsci, el teatro es un dispositivo de transmisión de la ideología, hasta que no nace el proletariado como clase no se puede hablar de teatro político. Por tanto aunque el proletariado naciera en el siglo XIX, fruto de lo que Hobsbawm llamo la doble revolución, la francesa en el campo político y la inglesa en el plano industrial, el teatro político como tal nace en el siglo XX como sistema de trabajo (De Vicente, 2013: 69) buscando respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos? (ibídem: 16). Su objeto es:

“[...] mostrar los mecanismos de poder como las formas de dominación en la sociedad del contrato social; desmonta públicamente la estructura que genera la nueva sociedad para organizar la dominación y [...] habilita un discurso contra el poder a partir del horizonte de la realización de la sociedad sin poder (anarquismo), del poder común (comunismo) o del poder social (socialismo)”. (Ibídem: 42)

Para ello debe elaborar un discurso que busque la máxima expresividad, que sea histórico, con profundidad, rigor y explicación (ibídem: 60). Es por eso que las clases dominantes no pueden hacer teatro político, sería como tirar piedras contra su propio tejado.

No niego que haya un teatro de las clases dominantes, lo hay, lo que suscribo, amparándome en César de Vicente, es que no es teatro político. De hecho, el propio Brecht afirma:

“El teatro político: El teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en teatro político, no había sido político con anterioridad. Enseñaban a mirar el mundo tal y como las clases dominantes querían que lo mirásemos. Sólo cuando una nueva clase –el proletariado- reclamó el poder en algunos países de Europa nacieron teatros que fueron realmente instituciones políticas. La nueva clase que reclama el poder o que ya lo poseía no se conformó.” (Brecht, 1971: 47).

No obstante, pese a la fama de Brecht, hablar de teatro político, es comenzar indagando, fuera de la U.R.S.S, la figura de Erwin Piscator.

La propuesta de Piscator parte de dos líneas claras, una clara apuesta por un teatro proletario frente al burgués y por ende una clara apuesta por un teatro de propaganda comunista, que no del Partido Comunista (Piscator, 2001: 83), (Piscator, 2013: 91).

Piscator desarrolla una auténtica revolución de los medios técnicos para llevar la realidad a escena del modo más fiel posible con el objetivo, no de producir solamente sentimientos en el espectador sino explicaciones, instrucciones y enseñanzas (Piscator, 2001: 80).

Para ello diseña lo que Walter Gropius llamo un *teatro total* (citado en Piscator, 2001: 192). Lo que se pretende mediante este teatro total es recrear lo más fielmente posible la realidad por medio de audiovisuales, una disposición escénica que rompiera con el teatro clásico (al cual tilda de escena absolutista), envolviendo literalmente al espectador.

En palabras de José Antonio Sánchez, la obra de Piscator surgió como respuesta al naturalismo burgués desde lo real histórico (Sánchez, 2007: 97), un estilo que el propio Piscator tildó de neorrealista (Piscator, 2001: 131), uniendo lo micro (personaje individual) con lo macro (mundo histórico total).

Su relación con el espectador que había vivido las atrocidades de la I Guerra Mundial era diferente con respecto al teatro naturalista:

[...] los otros quedaban fuera, tanto en cuanto objeto de representación, como en cuanto espectador, y la relación con ello se basaba en la tensión, en la distancia o incluso la crueldad. En los teatros expresionistas, la aspiración a la comunidad se revelaba siempre como la tensión imposible, una anticipación fracasada. En los

teatros de la revolución, los espectadores podían ser atacados, provocados, utilizados o educados (Piscator y Agit propp). (Sánchez, 2007: 316).

Para Piscator el teatro era un medio para la revolución no un fin en sí mismo. Lo que buscaba era generar un nuevo espectador:

[...] al espectador no se le iba a adormecer en la atmósfera sentimental y compasiva del teatro tradicional, sino que se le mantendría fríamente crítico para poderlo conducir objetivamente a una toma de conciencia de que el mundo, tal como se le mostraba sobre el escenario, no podía permanecer inalterable. (Piscator, 2001: 407)

Para conseguir este efecto desarrollo lo que denomino una dramaturgia sociológica (ibídem: 197) que mostrara: a) un nuevo punto de vista sobre la función del hombre, mostrar sus relaciones con la sociedad; y b) significación de la técnica: “no se podría mostrar el cambio de la función de la escena sin una renovación técnica del aparato escénico” (ibídem: 203).

Aunque Piscator sigue centrándose en el valor de cambio de la obra en sí, (no olvidemos que sus montajes se mostraban para miles de personas y que llego a contar con más de 15.000 socios en el teatro del pueblo), en la impronta que deja la imagen al espectador hay algunas pinceladas que considero importante rescatar: la perspectiva de generar un nuevo actor y fundar una nueva moral.

Sobre la generación de un nuevo actor se refiere claramente en el siguiente fragmento:

“Nuestro trabajo con los actores persigue la meta de sustituir el pensamiento individual por el espíritu colectivo. Queremos fundar un nuevo estilo de representación que se ajuste a la objetividad del contenido de los personajes dramáticos y crear un grupo de teatro en el que se dejen atrás los monopolios de los papeles y se ofrezca a la nueva generación de artistas un área especial de trabajo”. (Ibídem: 67).

Lo que aboga Piscator es que un nuevo teatro conlleva el cambio del espectador pero también de los actores y actrices. Le da una especial importancia el proceso, a los ensayos en sí mismos que el propio proletariado iba desarrollando, aunque reconoce que no es algo que pueda afrontar en sus escritos (ibídem: 118).

Este cambio en las relaciones entre el teatro y el proletariado conlleva recuperar de autores clásicos como Diderot o Schiller el concepto de moral, el teatro como: “laboratorio del comportamiento del hombre y de su educación moral” (Piscator, 2013: 203) porque lo que pretendía Piscator era una renovación de la sociedad.

Sin embargo es aquí, en el concepto de moral y en cómo entendían la épica donde más se distancia de Bertolt Brecht. Según Alfonso Sastre, para Brecht la pregunta era cuál es la historia, es decir, entendía mejor la pieza como cuento, como una estructura narrativa, mientras para Piscator la épica tenía que ver más con la gesta social del proletariado, esto es con un mayor desarrollo del fondo socio-histórico del relato (Sastre en Piscator. 2001: 32).

Esta misma visión de Brecht tiene Roland Barthes para quien Brecht es el único autor a la altura de su tiempo (Barthes, 2009: 117). Brecht ha conseguido el rigor de la intención política y la libertad total de dramaturgia: su teatro es a la vez moral y desequilibrante (ibídem: 118). Conduce al espectador a una mayor conciencia histórica sin que resulte una persuasión o una intimidación predicante.

Barthes alude al desdoblamiento de la fatalidad del espectáculo y de la libertad del espectador como lo que constituye la revolución de Brecht. Es un nuevo estilo, el de la pura narración, en la que el espectador mismo aporta la dimensión de su libertad: comprende que él también tiene sus guerras pero comprende también que basta con verlas para que no quede de ella más que una tragedia remediable (ibídem: 120). Es justo con esa visión del Brecht narrativo de Barthes con la que creo que hay que romper, la que hereda Ranciére.

Para César de Vicente en Piscator la política es una estructura social externa a los individuos mientras para Brecht las estructuras sociales están internalizadas, hechas habitus (De Vicente, 2013: 77). Es entrar a ese trabajo del habitus lo que debe ser rescatado de Brecht.

Para ello se ha de atender a una serie de puntos: la épica, la dramaturgia no aristotélica, su teatro moral y su teatro como proceso.

Brecht parte de una clara influencia hegeliana en su concepto de épica. Para Hegel el género de la poesía épica parte del principio esencial de la división que depende de la diferencia, según la cual lo en sí sustancial, que aparece en la manifestación épica se expresa en una universalidad o se relata bajo forma de caracteres, actos y acontecimientos objetivos.

La lírica, al contrario, se articula en una serie de modos de expresiones diversas a través del grado y la clase en que los contenidos se entrelazan más débil o más fuertemente con la subjetividad, de la cual dicho contenidos se revela como su interno (Hegel, 1985: 275).

Hablar de Brecht es hablar de: representación épica, efecto-v, modelado de los personajes con material social y no “biológico” y reflejo de la lucha de clases. Algo que Jameson etiqueta añadiendo a lo dicho el *gestus* y el anti aristotelismo (Jameson, 2013: 60).

Lo primero que se ha de entender bien es qué entiende Brecht por teatro épico. Ya he dicho que es una clara influencia hegeliana que lo lleva a un tipo de teatro objetivable y universal. Para Brecht lo épico es un tipo de teatro que pasa de desarrollar acciones, como plantea por ejemplo Stanislavski, sino que representa situaciones (Benjamin, 1975: 19) que están invisibilizadas, esto quiere decir que muestra al público. Es decir, da un giro de lo dramático como subjetivo a lo épico en tanto que histórico, inserto en una relación dialéctica con la realidad. Lo que está haciendo Brecht con esta distinción es abrir la posibilidad de agencia de los personajes:

“La acción dramática se mueve ante mí; en torno a la acción épica soy yo quien se mueve, y ella parece mantenerse inmóvil. A mi juicio, esa diferencia es muy importante. Si el hecho se mueve ante mí yo estoy firmemente ligado al presente sensorial, mi fantasía pierde toda libertad. Se produce y se mantiene en mí una permanente inquietud, debo estar pendiente del objeto; me está vedado volver la vista atrás, meditar; porque estoy sometido a un poder extraño a mí. Pero si yo me muevo en torno de un suceso, que no se me puede escapar, mi marcha puede ser irregular, puedo detenerme más o menos, según mis necesidades subjetivas, puedo retroceder o adelantarme etc.” (Brecht, 1979: 145).

Lo que realmente es importante en Brecht es que es la primera vez que se rompe con la estética aristotélica. Esta ruptura empieza con Piscator pero no está tan detallada ni ocupa tantas reflexiones como en el caso de Brecht.

“El desalojo de una vivienda es un suceso masivo, es algo por tanto de importancia histórica y como tal tengo que describirlo. Lo debemos describir no tratando al “protagonista” como un número, así lo tratan las autoridades pero nosotros debemos mostrar a la persona, pero no como individuo sino como parte de un proceso histórico.” (Brecht, 2004).

La gran preocupación de Brecht se centra en hacer un teatro que cambie la catarsis y la identificación con el héroe por un teatro que sirva para hacer pensar al espectador en qué posibilidades de cambio tiene.

Para Brecht el héroe es el héroe vapuleado. Un héroe que no incite a no a una imitación ciega, sino a una imitación consciente (Brecht, 1971: 107). Un héroe mediocre que unido a otros mediocres puede cambiar el curso de la historia, como el

personaje de Espartaco. Se pasa de la imitación de la realidad al modelo (Brecht, 1980: 120).

Frente a la dramaturgia aristotélica su propuesta se basa en contar las historias dentro de un contexto, no mostrarlas fuera del mismo como una unidad coherente y ahistórica (Brecht, 1977 a: 140); evitar la identificación con el personaje (ídem); evitar lo sobre entendido mostrando siempre situaciones que generan sorpresa en el espectador (ibídem: 141); recuperar el modelo instructivo del teatro (ídem).

Ante este modo de hacer teatro, Brecht propone la dialéctica materialista que se basa en:

- Cambiar lo sobre entendido (el sentido común que critica Gramsci) por un nuevo entendimiento.
- Producir un distanciamiento y no una identificación con lo que se ve.
- Historizar el proceso desde las contradicciones objetivas de los procesos y no desde los subjetivos (los del héroe) que plantea la dramaturgia aristotélica.
- Conducir al espectador a un mundo problematizado y no distorsionado.

En definitiva, un teatro que convierta al hombre en un ser social y no individual (ibídem: 137-138). Esto no quiere decir que sea un teatro que eluda las emociones como el propio Brecht ha dicho en muchos de sus escritos, siempre dijo que no trataba de oponer un teatro de la razón al teatro del sentimiento, sino simplemente de desplazar el acento y el peso (Sáenz en Brecht, 2009: 15).

“El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea. Sin embargo una dramática no aristotélica ha de someterse a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas y encarnadas en ella.” (Brecht, 2004).

Lo que quiere decir que hasta la propia emoción debe ser politizada, juega a favor de la nueva razón que intenta mostrar su teatro y no desde la identificación que propone Aristóteles. En su propuesta la emoción y el intelecto están a la par (Brecht, 1977 a: 192), es más, afirma en sus Diarios:

“Percibo con toda claridad que es necesario superar la antinomia razón-emoción. La relación entre razón y emoción debe estudiarse con detenimiento, en todo lo que tiene contradictorio, y no debemos permitir que los opositores presenten al teatro épico como algo simplemente racional y anti emocional. Los “instintos” se han

convertido en enemigos de nuestros intereses. Las emociones están encenegadas, unilateralizadas, y ya no pueden ser controladas por la razón. Por el otro lado está la razón emancipada del físico, con su formalismo mecánico. Sea como fuere, aun cuando los intereses de los artistas no se manifiesten en una forma emocional. Los principios épicos garantizan una actitud crítica del público, pero esa actitud es eminentemente emocional. [...] la base épica brinda soluciones para la representación de procesos, que no podrían representarse en la forma antigua. Ahora se ven los motores sociales en funcionamiento, mientras que antes sólo aparecían escondidos detrás de una situación.” (Ibídem: 248).

Está abriendo la vía política de las emociones, como hizo en su momento el teatro aristotélico, pero en este caso del lado del proletariado. En Brecht la emoción ayuda a pensar no a identificarnos.

Quisiera antes de terminar este apartado problematizar dos puntos sumamente interesantes en Brecht y creo que no muy conocidos o bien porque no los sistematizo o porque son ambiguos.

El primero de ellos el papel de los actores y actrices en el proceso. Alude Brecht que en las piezas didácticas los actores interpretan para sí mismos (Brecht, 1977b: 57). Esta vía es desarrollada por Benjamin para quien el actor brechtiano parte de una educación que no sólo le confiere conocimientos a ellos sino que los produce (Benjamin, 1975: 26). El propio Benjamin reconoce que las piezas didácticas tienen validez para los actores tanto como para los espectadores (ibídem: 38).

Esto abre una vía que Brecht seguramente intuyo en sus años de trabajo pero que no sistematizo. Sus piezas teatrales no sólo pretendían cambiar al público sino también a sus actores y actrices. Es más, Jameson da un paso más allá y afirma:

“Es probable que en esta instancia el actor sea más importante que el espectador, y por ende tendríamos que empezar a pensar este “método” brechtiano como una especie de ethos, o al menos como un entrenamiento moral específico” (Jameson, 2013: 86).

Jameson está abriendo la vía del entrenamiento teatral hacia lo que Foucault llama una tecnología (Foucault, 2001). Es este el camino que intento recorrer en el presente escrito y es una auténtica lástima que Brecht no lo sistematizara.

El otro punto que considero sumamente importante es la concepción moral del teatro en Brecht. Aquí Brecht considero que puede ser ambiguo. De un lado crítica la moral

de algunos escritores para quienes: “la explotación o lucha de clases no son categorías poéticas sino morales.” (Brecht, 1977 a: 223). Pero de otro lado afirma:

“El arte y la moral no están en armonía en nuestra sociedad; cuando la moral de una sociedad se hace asocial, es bueno que el arte desarrolle su propia moral (artesanal) y que en lo demás se vuelva artesanal, una moral social. Una forma de actuación teatral que reproduzca el comportamiento humano de manera tal que la sociedad reaccione en forma productiva exige algo así como una conciencia de la responsabilidad, es decir una cualidad moral. Por supuesto que es necesario convertir los preceptos “debo” en preceptos “quiero”. Para el actor eso es una emancipación, significa la conquista del derecho a influir sobre la gestación de una sociedad, el derecho a ser productivo. Objeto moral debe convertirse en sujeto moral. La moral se vuelve producción. El artista no sólo tiene una responsabilidad ante la sociedad sino que induce a la sociedad a hacerse corresponsable. En una palabra: la sociedad pierde su carácter de instancia, el artista debe representarla en plenitud.” (Brecht, 1977 b: 16).

Considero que se debe explicar que Brecht es sumamente crítico con aquellos autores que llevan los problemas sociales a problemas morales pues los despolitizan pero rescata un tipo de teatro que propugne una nueva moral. La moral debe ser placentera pues el conocimiento ha de ser placentero (Ibídem: 165).

Su propuesta teatral busca la generación de un nuevo teatro que contribuya a crear un nuevo hombre (una nueva persona) y ello sólo se consigue desde una variable que puede parecer paradójica. Un teatro político sin moral que genere una nueva moral, una moral revolucionaria como la que consiguió generar la U.R.R.S.

3.3. Érase una vez la U.R.S.S. El comienzo del cambio

Aunque sean los autores alemanes los primeros en poner en tela de juicio el teatro aristotélico desde un modo de trabajo y análisis pormenorizado, no se puede entender el cambio que imprimieron sin entender la revolución de 1917.

La revolución de octubre supuso una revolución a todos los niveles de la vida humana, entre ellos el arte. Fue además de vital trascendencia para el mundo del teatro. Nombres como los de Stanislavski, Meyerhold, Maiakovski o Vajtangov se ligaron al mundo del teatro dejando una huella imborrable.

En esta sección abordaré solamente dos autores. Uno de ellos, Konstantín Stanislavski, por imprimir al arte actoral una técnica, que ligada a la figura de Chejov desde la dramaturgia, imprimió un cambio al trabajo actoral a fines del siglo XIX que

vio su esplendor con la revolución de 1917. El segundo, Meyerhold, por imprimir una serie de supuestos que a día de hoy siguen siendo de candente actualidad.

Si bien es cierto que el arte teatral más cercano a la calle en aquellos meses fue el producido por el Agit-Prop, como relata César De Vicente (2013), la impronta de estos dos autores es traída a colación para entender dos cosas. La importancia de la técnica actoral sistematizada y el papel de teatro como vanguardia del cambio.

Es bien sabido que para Marx el contexto histórico con el arte no tiene porque guardar una relación coherente. Es decir, el florecimiento artístico de determinado momento histórico no guarda relación con el desarrollo general de la sociedad (Marx, 2010: 141). La relación entre determinado momento histórico y la producción artística guarda una relación como el consumo con la producción. El producto se hace realmente producto en el consumo y el consumo reproduce la necesidad (Ibídem: 116).

Para Marx el producto es lo objetivo de la producción y el consumo la subjetivo de la misma. En el caso del arte el objeto de arte crea un público sensible al arte de modo que: “la producción no sólo produce un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto” (ibídem: 117).

Esta relación entre arte y sociedad es llevada por Trotsky a una relación utilitaria: “la función del arte de nuestra época se define por su relación con la revolución” (Trotsky, 1974: 202). Esto sin embargo es contradictorio con otra de sus célebres citas “cuando el cañón truena, las musas callan” (ibídem: 141).

¿A qué se refiere entonces Trotsky con el concepto de revolución y arte? ¿Qué papel juega realmente el arte en el proceso revolucionario para Trotsky? Para Trotsky la relación entre arte y sociedad es una relación dialéctica como afirma con su cita “el estilo es la clase” (ibídem: 120). El papel del arte para Trotsky va en consonancia con las clases sociales que lo producen siendo necesario entender el concepto de clase como un concepto en formación. Para Trotsky el estilo de determinada clase se traza por caminos complicados.

Siguiendo la herencia leninista y marxiana, para Trotsky tomar las estructuras de poder no es lo mismo que haber creado una transformación social. Para que se dé una transformación de la cultura hay que generar antes una nueva cultura como hizo la burguesía.

Este punto de vista de Trotsky liga el papel del arte y del cambio cultural con aspecto antropológicos. Es sorprendente, sin embargo, qué concepto de cultura maneja.

“La cultura es el conjunto orgánico de conocimientos y técnicas que caracteriza a toda la sociedad, o al menos a su clase dirigente. Comprende y penetra en todos los terrenos de la creación humana y los unifica en un sistema. Las realizaciones individuales se desarrollan a partir de este nivel y lo van elevando poco a poco”. (Ibídem: 115).

Digo que es sorprendente por el concepto unitario de cultura que ofrece. Para Trotsky el proletario no tiene una cultura propia todavía, tiene la cultura de la clase dominante, es por eso que no hay arte proletario hasta que no exista la cultura proletaria.

Es esto en el campo del teatro lo que pretendió hacer la revolución rusa desde su actor y sistema de interpretación oficial, el sistema Stanislavski de interpretación. Stanislavski diseña todo un sistema actoral a partir de un momento determinado. En pleno ensayo de *Otelo* grita: “¡Sangre, Yago, sangre!” El autor reconoce que en ese momento era el grito de un sufrimiento insoportable y a partir del mismo comienza a desarrollar todo un método de trabajo actoral para conseguir llegar a “esa veracidad” (Stanislavski, 2003: 31) de un modo artificial.

Todo su método de trabajo se basa en cómo hacer veraz algo que no lo es, llevando hasta nuevos límites la paradoja del actor que preconizaba Diderot. Para el francés los actores que representan por inspiración lo harán de modo desigual dependiendo de su inspiración, mientras que los que lo hacen por reflexión actuarán siempre al mismo nivel (Diderot, 2001: 20-21). Diderot habla de como estos actores son capaces de reproducir sentimientos en el momento exacto gracias a su técnica: “[...] él se esforzó sin sentir nada y vos habéis sentido sin esforzaros.” (Ibídem: 30).

Al igual que Diderot, Stanislavski diseña un método para llegar al arte de la vivencia basado en una serie de técnicas concretas: *sí mágico*, actuar como si la acción que se hiciera fuese real; *circunstancias dadas*, que son aquellas que se dan, es cómo hablar del contexto del momento actual de la escena, es situar al personaje dentro de su historia personal (Osipovna, 1996: 31); *memoria emotiva*, que es la que ayuda a repetir todas las emociones vividas anteriormente desde lo conocido (Stanislavski, 2003: 218) es una especie de analogía entre los propios sentimientos y los del personaje (ibídem: 299); *Súper objetivo*, esto sería la fuerza matriz de la obra que atrae hacia sí todas las tareas sin excepción (Stanislavski en Osipovna, 1996: 51); y *cadena de acciones*, que son la serie de acciones que desarrolla el personaje para lograr cumplir su objetivo. Todo ello se hace en base de generar una “Cuarta Pared” que haga pensar al público que está asistiendo no a un teatro sino a un fragmento de la realidad, el real vivido (Sánchez, 2007: 30). Esto es el naturalismo.

Este método de trabajo evoluciona con el paso de los años hacia lo que comúnmente se denomina “El último Stanislavski”. Este último Stanislavski es dar un viraje desde la memoria emotiva hacia las acciones físicas para trabajar el personaje. En palabras de su discípula María Osipovna:

“Los problemas de la acción, a los que Stanislavsky daba una importancia tan grande, de la súper tarea y de la acción transversal, de la palabra (de la acción verbal, que Konstantin Sergueievich llamaba acción principal), de la visualización, del subtexto, de la comunicación, son eslabones de un único proceso creativo, un camino que se descubre orgánicamente en el proceso del análisis activo.” (Osipovna, 1996: 169).

Asistimos a un cambio en el modo de afrontar el papel, el trabajo del personaje que va desde la memoria emotiva hacia las acciones físicas, buscar un nuevo punto de partida externo, más coherente con el detallismo realista de su propuesta escénica, el método de las acciones físicas (Sánchez, 2007: 31). Este modo de trabajar es duramente criticado por Brecht en sus *Diarios de trabajo*:

“Es posible que los ejercicios que Stanislavsky recomendaba a los actores fueran necesarios, porque sólo con medios extraordinarios, con una concentración casi yoga, éstos podían alimentar y desarrollar figuras de la esfera burguesa privada. Sólo ensimismándose, el individuo podía extraer material de sí mismo, siempre con el resto de la sociedad”. (Brecht, 1977 a: 333).

Este modo de trabajar actoralmente será el modo oficial del Estado Soviético el cual ya había designado la Asociación de Artistas Revolucionario de Rusia (AARR) como primer acto de la burocracia para establecer el orden en el arte (Woods, 2002: 24).

Los caminos que siguen autores como Meyerhold, apoyado por Stanislavski, o Maïakovski, son considerados desviaciones que tienen un final marcado por la muerte. Uno bajo los procesos de Moscú de 1938 y el otro suicidándose en 1930.

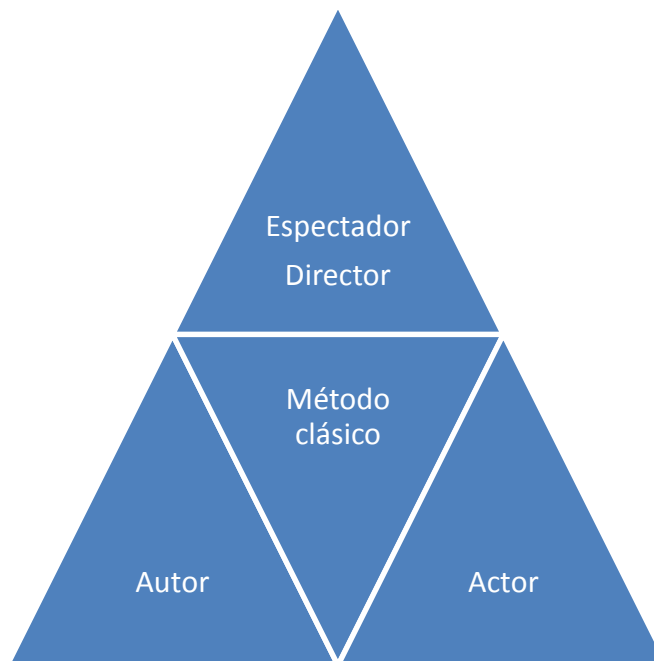
Pero qué defendía Meyerhold para que fuera juzgado en 1938. En qué consistía su desviación. Meyerhold plantea como método de trabajo la biodinámica que consiste en: “[...] el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. A continuación no hay que hacer más que estudios, ejercicios, perfeccionamiento.” (Meyerhold, 2008: 139).

La propuesta de Meyerhold es trabajar con la energía del cuerpo del actor y de la actriz fijándose en la plástica (Barba, 1991: 164) que sería el dinamismo que encarna la inmovilidad y el movimiento.

Lo que pretende es provocar en el espectador un reflejo emocional que no pase necesariamente a través del espejo intelectual, sino que se base en la sensibilidad sensorial y cenestésica (ibídem: 166).

Para ello incluye en su propuesta al espectador, al cual llama el “cuarto creador”, valiéndose de la técnica de convención consciente (Meyerhold, 2008: 57), es decir, saber siempre que lo que se ve es teatro (algo que influirá sobremanera en Brecht).

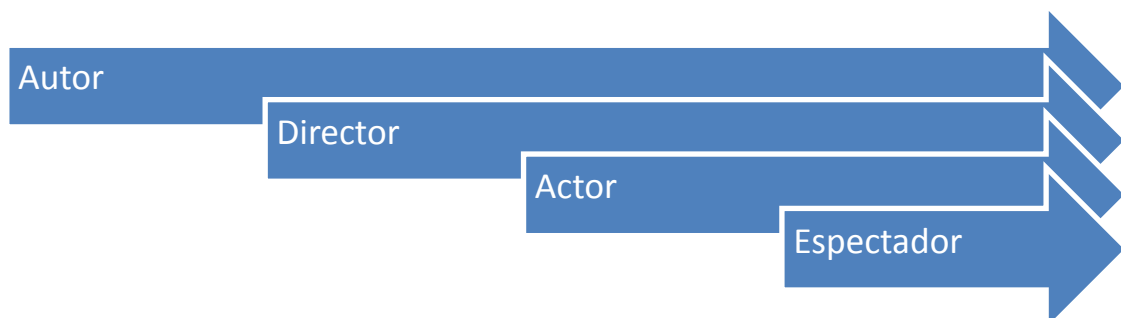
Figura 7. Método clásico de dirección según Meyerhold



Fuente: Meyerhold, 2008: 47. Autor: Iván Alvarado.

Frente al modelo clásico que se recoge en la figura 7, en el cual el espectador recibe el arte de la escena a través del director, quien después de haber trazado su plan y esbozado sus personajes tras los ensayos muestra la obra según su concepción, como si de un director sinfónico se tratase (ibídem), plantea el teatro lineal:

Figura 8. Teatro lineal



Fuente: Meyerhold, 2008: 47. Autor: Iván Alvarado.

Es un teatro de línea recta en el cual el actor ha revelado libremente su alma al espectador después de haber recibido el arte del director, como este lo había recibido del autor, de modo que es un proceso acumulativo que culmina con el espectador. El actor permanece libremente a su arte (ibídem: 48).

Desde esta concepción del teatro se abre el papel al público. Estamos en la antesala de Piscator y de Boal. De Piscator pues Meyerhold defendía un teatro para decenas de miles de espectadores (ibídem: 97) y de Boal porque Meyerhold afirmaba: “Todo espectáculo creado en estos días aspira a que la sala participen en la acción que se desarrolla en escena”. (Ibídem).

Para Meyerhold este teatro contribuiría a formar al hombre nuevo (ibídem: 100) y eso sería posible en un Estado en el cual existían en 1927, 15.000 círculos dramáticos que empleaban a 285.000 personas y con una media de 33.000 representaciones mensuales (ibídem: 99).

Bajo este contexto la actual tesis no tendría sentido pues la posibilidad de transformar al espectador es amplísima al existir lo que Trotsky denominaba una nueva cultura. Pero la validez de ese marco no es posible en este momento donde las cifras oficiales de teatro representado son mucho menores y sobre todo, la temática política abunda por su inexistencia.

Por tanto considero que desde la antropología el marco más adecuado para un teatro con posibilidades revolucionarias en el siglo XXI lo da la corriente de teatro que se desarrolla en América Latina.

Coincido plenamente con Meyerhold que necesitamos un teatro que transforme al espectador, pero discrepo es que sea posible en un marco de actuaciones tan reducido y tan políticamente mercantilizado.

Propongo pues centrar la mirada en las actrices y actores que desarrollan el proceso teatral entendiendo por proceso un engranaje en el cual la ejercitación, el ensayo y la obra están en el mismo punto, como propone Pareyson.

Eso sólo es posible si hacemos un teatro que vaya contra lo que Foucault denomina nuestro “fascista interior” y eso sólo es posible desde la figura del “espectador” que propone Augusto Boal o del “hombre nuevo” que propone Yuyachkani. Para ello será necesario en buscar partiendo desde Antonin Artaud.

3.4. Buscar en Artaud y Boal. La periferia toma el centro

Algunos de los autores y autoras más consagrados en el campo de la filosofía, como son Jaques Ranciére o Susan Sontag, buscan su propuesta de un teatro político en el binomio Artaud, Brecht, excluyendo a Boal de dicho análisis.

La obra de Ranciére *El espectador emancipado* parte de unos presupuestos que son sumamente interesantes y estimulantes. Confronta lo ético y lo estético dando en una clave significativa que me recuerda a los mismos cuestionamientos de Capranzo a la obra de Turner. Ranciére cuestiona que por el simple hecho de ver una obra artística tengamos una comprensión del mundo diferente, una comprensión intelectual o una decisión de acción (Ranciére, 2010: 70). Lo que está haciendo es quitar peso a la obra como producto, que es justamente lo que defiende en este escrito, así como Capranzo lo quita del ritual en sí mismo.

Es por ello que en su búsqueda en Artaud y Brecht, encuentre callejones sin salida, algo de lo que también peca Sontag (2007), excluyendo, como he dicho, la figura de Boal, sin la cual no se puede entender un teatro político del siglo XX, ni del presente.

Partiendo de lo que denomina la “paradoja del actor” (ibídem: 10), Ranciére viene a significar que no hay teatro sin espectador. Refiriéndose a Artaud crítica que el espectador pierda toda la distancia y en el caso de Brecht todo lo contrario (ibídem: 12). Su idea respecto a estas dos vías se puede resumir en el siguiente párrafo:

“Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los hace conscientes de la situación social que la ocasiona y también les infunde el deseo de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, arrastrados hacia el círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. En uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión”. (Ibídem: 15).

Su crítica a ambos autores va centrada en que para ellos el teatro reside en un marco “archiético” que pretende transformar al espectador en actor (ibídem: 60).

La propuesta de Ranciére va encaminada hacia el disenso estético. Frente a un consenso estético que lo que busca es regular el sentimiento hacia una comunidad del sentir, donde hasta los datos en los que se está en desacuerdo parecen incuestionables (Ranciére, 2005: 58). Su propuesta de disenso estético propone un conflicto de los diversos regímenes de sensorialidad (Ranciére, 2010: 63).

Su propuesta política no mira al poder, sino a la reconfiguración de los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes (ibídem). Su politización del arte no reside, ni en los mensajes (Brecht o Piscator entre otros), ni en las formas en las que se presentan las estructuras de la sociedad (Ranciére, 2005: 17), sino en la medida que establece una nueva relación tiempo y espacio, en la medida que genera un nuevo marco sensible que lo distingue de la mercancía y del mundo administrado (ibídem: 34).

Su propuesta es generar una nueva forma de subjetivación política desde el arte y no desde los parámetros económicos sociales clásicos (ibídem: 59), crear una forma artística que vaya contra el consenso, lo cual remite al gran crítico del consenso, Antonio Gramsci.

Si el consenso es para Gramsci el mayor poder de la hegemonía, la producción de disenso no se puede confundir con el consenso, dicha confusión nos lleva a la subalternidad, es decir, a reproducir el modelo hegemónico incluso en el modo de resistir al mismo. Por tanto, toda propuesta artística contra el consenso pasa indefectiblemente por una transformación cultural, algo que en el plano teatral propuso con vehemencia Artaud, como rescata Susan Sontag, coincidiendo con la propuesta política de Gramsci en este punto.

Para Sontag, Artaud propone una revolución que tiene que ver con la cultura, un esfuerzo por redirigir la cultura (Sontag, 2007: 55), pero en su propuesta, según Sontag, se excluye la política.

Si en el caso de Gramsci el arte está siempre ligado a una determinada cultura y civilización y luchando por reformar la cultura se llega a modificar el contenido del arte, se trabaja para crear un nuevo arte, no desde el exterior, pretendiendo un arte didáctico, de tesis, moralista, sino desde lo íntimo, porque se modifica todo el hombre en cuanto se modifican sus sentimientos, sus concepciones y las relaciones de las cuales el hombre es la expresión necesaria (Gramsci, 1999: 37).

La similitud entre Gramsci y Artaud es enorme, la modificación desde el arte se produce para ambos desde lo íntimo, no desde lo externo, ligándolo a un nuevo modo de sentir, a un nuevo agente político.

Gramsci enmarca que se debe luchar por una nueva cultura y no por un nuevo arte. Enmarca forma y contenido desde una visión unitaria: "Seguramente tampoco se puede decir, para ser exactos, que se lucha por un nuevo contenido del arte, porque éste no puede ser pensado abstractamente, separado de la forma." (Ibídem: 105).

Para Gramsci se debe luchar por una nueva cultura, por una nueva vida moral ligada a una nueva intuición de la vida hasta que ésta se convierta en un nuevo modo de sentir y de ver la realidad, y por consiguiente un mundo íntimamente conforme con los artistas posibles y las obras de arte posibles.

También para Artaud el teatro debe estar conectado con la vida, una vida que compara con el simulacro:

“[...] me veo en medio de una vida que no es sino un simulacro y en la que los hombres no cesan de repetir las mismas muletillas sobre el amor, la generosidad, la bondad y la caridad, mientras en su interior son impuros y en su vida íntima se conducen cómo puercos” (Artaud, 1981: 164).

Esta conexión entre teatro y vida en Artaud es señalada por Derrida (2012) y la propia Sontag (2007). Para ambos la propuesta de Artaud iguala el teatro con la vida llevando su propuesta artística a la inmanencia, a un arte de cuerpo presente, y al monismo, un arte que aúne cuerpo y mente. Esto otorga al teatro la posibilidad de convertir la vida de los hombres en una vida de verdadera desde la verdad en la escena:

“Necesito actores que sean, ante todo, seres, es decir, que en escena no tengan miedo de la sensación verdadera de una cuchillada y de las angustias, absolutamente reales para ellos, [...] no se trata de hacer verdaderos los sentimientos a los que se apela, sino mostrar obstinadamente seres en el lugar de los sentimientos a los que se apela”. (Artaud, 1986: 193).

Lo que pretende Artaud desde su teatro es encontrar un cambio verdadero en el actor y la actriz desde lo vivencial, una revolución del ser que preceda a la revolución social: “[...] a todos los espíritus muertos-vacíos se les hace la boca agua con la revolución y el anarquismo y sueñan con una insurrección en la calle, cuando ni siquiera han sabido amotinarse en sí mismos” (Artaud, 2006: 186).

Esto mismo reafirma en otra en otras de sus correspondencias:

“El motín es un motín del yo dentro del alma y del alma en medio del yo. A todos los espíritus muertos-nacidos se les hace la boca agua con la revolución y el anarquismo y sueñan con una insurrección en la calle, cuando ni siquiera han sabido amotinarse en sí mismos”. (Artaud, 2006 b: 182).

A lo que apela Artaud es a cambiar la persona a la cual cree sumida en un profundo conservadurismo interno, algo que posteriormente Foucault, influido por la obra de Reich aludió cómo: “el fascismo que se halla dentro de nosotros, que acosa nuestras mentes y nuestras conductas cotidianas, el fascismo que nos hace amar el poder,

desear aquello mismo que nos domina y explota” (Foucault, 1994: 2-3). En esta línea años más tarde lo definió Boal como el “poli en la cabeza” (Boal, 2004: 21). Para Artaud la revolución social es un epifenómeno, solamente cuenta la transformación interior (Durozoi, 1975: 94).

Con estas argumentaciones la separación entre cultura y política que hace Sontag en Artaud queda hecha añicos. Otro de los autores que sostiene la vertiente política de Artaud es Derrida, para quien todo teatro que sea infiel a Artaud es un teatro no político (Derrida, 2013: 338).

La propuesta de Artaud compara metafóricamente al teatro con la peste, que no puede quedarse en lo subjetivo sino que ha de ser intersubjetiva:

“Entre el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, y el actor que persigue sus sentimientos, entre el hombre que inventa personajes que nunca hubiera imaginado sin la plaga y los crea en medio de un público de cadáveres y delirantes lunáticos, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importan aquí, y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdad epidémica”. (Artaud, 2006: 28).

Considero a tenor de lo expuesto que Ranciére no hace una lectura adecuada de Artaud. Por un lado coincide con él en que el arte debe generar una nueva subjetivación política desde la experiencia estética, pero por otro lado su propuesta se enmarca, o bien en una filosofía que nos lleva a una abstracción política; ¿Cómo se hace lo que defiende?, o bien en argumentaciones que acuden en muchos casos a una hermenéutica del texto.

Lo que propongo es, al igual que sostengo hacen Gramsci y Artaud, buscar no es una hermenéutica del texto sino en la hermenéutica del sujeto. No está en La Madre de Brecht su potencial transformador sino en la interpretación de la misma. Ahí reside el potencial político del teatro más que en la obra en sí. Tanto para Gramsci como para Artaud el arte puede contribuir a crear una nueva cultura, siendo subsumido el arte dentro del marco cultural.

Coincido con Ranciére en que no está en el mensaje la posibilidad política del arte, pero no lo ubico en una política del disenso solamente sino en un marco de praxis artística. Es la vía que Brecht abrió con sus *Piezas Pedagógicas* y es la vía que Boal abrió con la figura del espectador.

Considero que el binomio propuesto por Ranciére y Sontag debe ser diferente. No está en Brecht (porque no lo sistematizo) la búsqueda de partida, sino en Artaud y en un Artaud de base gramsciana que posteriormente Boal desarrolla partiendo de Freire.

Mientras Artaud encuentra en los tarahumara una conexión con el ritual que lo lleva a un marco de propuestas que ligan lo teatral con lo ontológico, Boal lo hace rompiendo la figura del espectador pasivo por un espectador activo, el “espectador” (Boal, 2007: 21). Partiendo de la premisa de que todos somos actores.

Para muchos Artaud fue un visionario, para otros simplemente un loco, lo que es cierto es que no deja indiferente. Sus postulados en pos de un teatro que involucre al público en la escena hasta el punto que la acción se confunda, no con la realidad, pero sí con la verdad y la necesidad de un cambio integral de la persona que haga teatro, es algo totalmente novedoso para su época, hasta el punto que hoy sigue sonando como innovador.

Para mí es una vía abierta hacia un pensamiento que busque en el cambio no de lo que se dice o hace, sino del que se hace haciendo, convirtiendo al teatro, al igual que la peste en: “[...] una crisis que se resuelve en la muerte o la curación” (ibídem: 36).

Un teatro que busque en la acción como proponen en su lectura de Artaud, Derrida y Sontag. Esta línea que desarrolla Artaud liga la posibilidad del devenir ontológico del ser desde el teatro y encuentra su ensamble más político en el desarrollo del teatro latinoamericano empezando por Augusto Boal.

Su obra principal, *Teatro del Oprimido* recuerda desde el propio título el legado de Freire. Es una obra donde: filosofía, estética, técnica y política, se aúnan para dar con una nueva fórmula de hacer teatro como: “un ensayo de la revolución” (Boal, 1982: 59). Pero qué es Teatro del Oprimido:

“[...] sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos” (Boal, 2004: 28).

Boal intenta dar al pueblo un papel protagónico (Boal en Abellan, 2001: 157) realizando un teatro que cambie la realidad, la cuestión es cómo lo intenta Boal, diferente a sus predecesores.

Para Boal existe un teatro de las clases dominantes, un teatro que cataloga de tipo anti-popular Es la que patrocinan las clases dominantes para generar opinión pública:

series de televisión, películas de Hollywood, obras de Broadway. (Boal, 1972: 57). Las clases dominantes se valen de dos procedimientos para inyectar al pueblo su ideología: a) evitar temas realmente importantes para la sociedad, las discusiones sociales, manteniendo el enredo a través de la empatía que subyuga al espectador reduciéndolo a la impotencia, se muestra la sociedad a través de perspectivas individuales de unos cuantos personajes, cuyos problemas pueden alcanzar una solución exclusivamente en un plano individual. Todos los problemas son individuales y sus personajes aceptan la moral vigente o son castigados. El vicio y pecado que son el rechazo de las reglas establecidas son siempre castigados; b) valoriza las características o ideas que perpetúan la situación actual, es decir, la docilidad de los esclavos (ibídem: 58).

Ante esta realidad intenta popularizar los medios de hacer teatro para que el propio pueblo pueda servirse de ellos y hacer su teatro. Devolver el teatro al pueblo es el primer objetivo. Su segundo objetivo desmitificar la pretendida objetividad. Su tercer objetivo es que el teatro puede ser practicado por cualquier persona aunque no sea un artista, en cualquier lugar aunque no sea un teatro (ibídem: 72- 75). Para Boal: “[...] todas las personas son potencialmente artistas de teatro y todos los espacios son potencialmente espacios dramáticos y todos los temas son potencialmente temas teatrales. Todo puede ser teatralizado...”. (Ibídem: 76).

Hay dos historias que explican como llega Boal a estas conclusiones, una de ellas la historia del nacimiento del Teatro Foro y la otra la experiencia con el señor Virgilio.

El Teatro Foro nace en Perú en 1973, de la experiencia de una mujer obesa que ante una obra de maltrato no se queda indiferente y le grita a la actriz desde el público que debía actuar de modo distinto. La actriz hace caso a la mujer tras la aceptación de Boal a hacer la acción y es más severa con su pareja en escena, pero la mujer vuelve a increparla ante lo cual la actriz vuelve a ceder ante las pretensiones de la mujer. A la tercera suele ir la vencida pero la mujer del público tampoco lo ve factible ante lo cual Boal le dice que suba ella y lo haga. La mujer sube al escenario y cuando le toca actuar lo que hace en vez de seguir la lógica de la actriz, le pega al actor con la escoba y lo manda a hacer la cena. Se pasó de preguntar al público ¿Qué hacer?, a que actuará la solución, buscar una solución no sólo teórica sino también práctica, una solución basada en la praxis.

Lo que pretende Boal es recuperar la palabra foro como diálogo, para dialogar durante el espectáculo, el público puede parar la escena e intervenir, el espectador pasivo pasa a segundo plano.

La historia de Virgilio. Tras una actuación en la cual le enseñan a los campesinos a luchar por sus tierras, uno de ellos, Virgilio, se le acerca y le dice que entonces entre los fusiles de la escena y los que ellos tienen en el pueblo pueden ir a casa del hacendado y decirle que les devuelva sus tierras. Cuando Boal le cuenta que él y su grupo son sólo actores. Virgilio comprende que la sangre de la escena no es la de los actores sino la de los campesinos y Boal comprende que sólo se hará teatro si corren los mismos riesgos (Ambas historias en Boal, 2004: 12-15) para evitar lo que posteriormente denominó “Síndrome del Che Guevara” (Boal en Abellán, 2001: 182) que se basa en ir a un sitio y decirle al otro qué debe hacer.

Augusto Boal diseña un modelo de técnicas diferentes que van en cuatro etapas: a) *primera etapa*: conocer el cuerpo; b) *segunda etapa*: tornar el cuerpo expresivo; c) *tercera etapa*: el teatro como lenguaje. Dentro de esta etapa hay tres grados. El primero es el de “dramaturgia simultánea” en la cual los espectadores escriben simultáneamente con los actores; segundo grado “Teatro Imagen” en el cual los espectadores intervienen mostrando con el cuerpo por medio de estatuas; y tercer grado el “Teatro Foro”, en la cual el espectador interviene directamente pasando a “espectador”; d) *cuarta etapa*: el teatro como discurso (Boal, 1982: 22-23).

La visión política de Boal, ligada al teatro, no será la misma que la de Brecht y la de Piscator. La propuesta de Boal entiende el teatro como un medio de producción que es entregada al pueblo (Boal, 1982) no desde la representación, sino desde la praxis, desde el hacer, desde el proceso de creación donde la estética a veces queda relegada en pos del mensaje. Para Boal el teatro antes que ficción es acción y por tanto real como tal.

Entendido desde Barúna y Motos, para Boal, Brecht es insuficiente. Brecht concibió en la dramaturgia y en el trabajo del actor los mecanismos para imposibilitar la identificación aristotélica, para que el espectador pensase la escena e hiciese un juicio de valor sobre la misma, donde la emoción no le cegara sino que lo motivara a actuar (Barauna y Motos, 2009: 59). Para Boal no bastaba sólo con pensar, había que actuar también, lo que no excluye pensar, pero no lo limita al acto intelectual recogiendo el legado de la filosofía de la praxis de Gramsci.

Figura 9. De Aristóteles a Brecht

Aristóteles	Brecht/Piscator	Boal
Escenario encarna suceso	Escenario cuenta suceso	Escenario se confunde con la realidad, a veces se inserta en ella.
Consume actividad	Despierta la actividad	Hace actividad.
Le procura vivencias	Le procura conocimientos	Le procura experiencias
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella	El espectador es espectador
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis	El hombre de la escena puede ser el mismo, el mismo es objeto de análisis insertándolo en la historia.
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer	Lo que el hombre hace
Comunicación Unidireccional	Comunicación unidireccional	Comunicación bidireccional

Fuente: Brecht (2004), Baraúna y Motos (2009). Elaboración: Propia.

Analizando la tabla expuesta considero que tanto Baraúna como Motos se han acercado demasiado a Brecht por fuentes secundarias. Como he expuesto se puede criticar la postura de Brecht por no sistematizar pero no por considerar el potencial transformador del teatro de las personas que lo hacen. El Brecht de los *Diarios de trabajo* comprendió antes que nadie el potencial transformador de la praxis. Boal, influido por Freire y la educación popular, sí que lo pudo hacer.

Por tanto, si no se puede entender a Boal sin Freire, como el gran desarrollador en América Latina de la teoría de la praxis desde la educación, no se puede entender a ambos sin encontrar de modo radical, nuevamente, a Gramsci como el gran teórico de la praxis.

Ya en Freire hay referencias claras a la praxis de corte marxiano: “Praxis, que es reflexión y acción de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (Freire, 2007: 46), recordando la eterna *Tesis XI sobre Feuerbach* de Marx: “Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de maneras diferentes; ahora lo que importa es transformarlo” (Marx, 2002: 610).

El motor de arranque del pensamiento freiriano es desvelar la adherencia al opresor (Freire, 2007: 39), desvelar qué tenemos de opresor cada uno de nosotros siguiendo la tradición marxiana de la *Ideología Alemana* que sostiene que las ideas de la clase dominante son las ideas predominantes de su época.

Es por ello que la educación se convierte en la herramienta que Freire utiliza para transformar las condiciones materiales y con ellas generar “el hombre nuevo” (ibídem: 42).

Boal, como buen seguidor de Freire, cambia la herramienta, de la educación al teatro, pero no los fines. Es más su teoría del “poli en la cabeza” es justamente una búsqueda a ese opresor adherido siendo necesario generar una nueva persona desde la praxis teatral.

El teatro da a Boal la posibilidad de trabajar desde un enfoque diferente del saber donde lo corporal y lo mental van indisolublemente unidos. Su propuesta recoge el testigo de Artaud, más que el brechtiano, tan proclive a romper la barrera entre actor y espectador, que pasan a ser uno solo.

Su propuesta se apoya en dos principios fundamentales: a) ayudar al espectador a transformarse en protagonista de la acción dramática; b) transponer a la vida real acciones que ha ensayado en la práctica teatral. (Boal, 2004: 61).

Para ello propone una serie de elementos de la teatralidad tales como: a) el protagonista propone una escena sacada de la vida real; b) el protagonista hace las funciones de director de escena; c) se verá la crisis como oportunidad, como desequilibrio y no como regulador que es la propuesta de Turner para “drama social”; d) el lugar de la escena será minuciosamente trabajado y; e) cada personaje tendrá un monólogo interior siempre en mente (ibídem: 82-85).

Ante un espectador alienado por su pasividad y por una estética anestesiante (Boal, 2012: 25) el cual está invadido de las ideas dominantes por medio de la palabra, la imagen y el sonido, la propuesta de Boal pretende que dichos elementos sean usados por los oprimidos para su rebeldía y acción: “no basta con consumir cultura, hay que producirla” (ibídem: 26). Para ello se debe hacer teatro (no exclusivamente pero es de lo que aquí se trata) multiplicar los artistas (ibídem: 67) y es más, yo añado, no desde la representación sino desde una estética de la formatividad.

Tras la lectura del binomio, Boal y Artaud, definiendo dos postulados. El primero de ellos que un teatro revolucionario para el siglo XXI ha de pasar indefectiblemente por América Latina, esto es, buscar en lo que Bharucha llama: “Teatro y tercer mundo” (Bharucha, 2005), pues sólo desde los lugares en los cuales la praxis teatral va ligada a la par con movimientos revolucionarios como herramienta, se puede salir del comodín de “florero” que se le otorga al teatro en Europa. El segundo, que sólo se podrá entender lo primero ligado a una lectura de subjetivación política que ha de ser

explicada desde Foucault y Guattari hasta llegar al concepto de constituyente en Toni Negri y Michael Hardt.

Sólo desde estos postulados se abrirá la vía antropológica de la presente tesis saliendo del marco filosófico, que como he dicho presenta al teatro desde lo abstracto, y del estético, que lo tiende a despolitizar ligándolo a veces a la premisa del arte por el arte.

Boal ofreció una serie de dudas interesantes y mostró como se podían traducir determinadas ideas políticas, marxistas como Brecht y Piscator, a unas determinadas técnicas teatrales y cómo estas podían tener su incidencia en la cultura, pero como mostraré a continuación, no fue el único.

3.5. Más allá de Boal. Un teatro poscolonial para el siglo XXI

Muchos han sido los intentos de buscar en los saberes periféricos, desde los márgenes, pero la mayoría de las veces esa búsqueda ha sido asimétrica, de hecho, las referencias al teatro no occidental existen ya desde los filósofos idealistas alemanes:

“Las obras que un pueblo se encuentra en la cúspide del arte dramático y su desarrollo, resulta a veces incapaces el absoluto de ser gustadas por otra época y otra nación como por ejemplo Sakuntala, o el caso del honor en los dramas españoles.” (Hegel, 1985: 256).

No fue hasta el siglo XX con la reivindicación de Artaud, en lo que a teatro se refiere, que se comienza a situar el arte de otras culturas en la centralidad misma. Artaud llega a afirmar: “Moviéndome hacia Dios descubrí a los Tarahumara” (Artaud, 1977: 92).

Pero esta tesis no pretende buscar en otras culturas para la generación de un determinado modo de hacer un arte excelso al estilo del Odin Theatre, sino que es una apuesta por buscar lo que Colombres llama: “teoría transcultural del arte” (Colombres, 2004), o Enrique Dussel “trans-modernidad” (Dusell, 2000):

“La realización de la Modernidad no se efectúa en un páso de la potencia de la Modernidad a la actualidad de dicha Modernidad europea. La “realización” sería ahora el pasaje trascendente, donde la Modernidad y su alteridad negada (las víctimas) se co-realizan por mutua fecundidad creadora”. (Dusell, 2000: 50).

Generando una nueva geocultura que siguiendo la tradición marcusiana, encuentra en la periferia, no un generador de nuevas experiencias artísticas artificiales, como critica Bharucha, sino un aliado en pos de un arte crítico.

Mi propuesta aunque va en consonancia con la propuesta por Adolfo Colombres en su crítica a la centralidad del arte pretende enriquecerse de lo que Ticio Escobar llamó: “las insolentes apropiaciones de los márgenes” (En Colombres, 2004: 274), pero no con un fin estético sino con una pretensión emancipadora. Mientras Colombres propone poner el acento en lo propio más que en lo subalterno. Para él la periferia no es tal. Cuando una cultura indígena está celebrando un ritual no está celebrando algo periférico sino central para ella.

Sostengo que esa periferia, esos márgenes, deben ser el propio centro de nuestro análisis para poder pretender generar una nueva cultura pues: “[...] documentar la resistencia a la opresión y la explotación, debe integrarse en un esfuerzo de mayor alcance por lograr que el mundo sea socialmente justo.” (Chakrabarty, 2008).

Como he mostrado en el anterior capítulo, ese camino hacia un teatro crítico de raíces latinoamericanas, viene marcado por la figura de Augusto Boal. La práctica de Teatro del oprimido es relevante dentro de esta investigación por dos cosas: a) por estar dentro de la transmodernidad que indica Dusell, al ser una práctica de la periferia que se usa en occidente como práctica de arte crítico (al menos pretende serlo) y; b) pone el acento en una metodología que habla de oprimidos y no de víctimas, esto es, que los personajes de Teatro del oprimido quieren salir de dicha opresión no quedando sujetos a su sino como marca el teatro de corte aristotélico.

Esto lleva a poner la dirección de la presente investigación en la línea de los autores post gramscianos como James Scott, Raymond Williams, o la escuela Post colonial de la India, que ponen el acento en las formas de resistencia más que en la represión:

“[...] los antropólogos se han interesado por saber cómo se crea el orden a partir del caos [...] pero no cómo es violado este orden para crear estructuras de poder dentro de la familia. En otras palabras, todo el campo de las transgresiones, el desorden, la violencia, queda fuera de los dominios de los privilegiados de investigación del antropólogo/a”. (Das, 1997: 279)

Esto supone no centrar la investigación en el momento de la rebelión, como indica Das (ibídem: 281), cuyo equivalente teatral sería la representación, sino en el ensayo, en el proceso de gestación de un posible distinto, tal y como indica Boal al hablar de: “ensayo de la revolución”.

Este planteamiento pretende ser coherente ubicando en la centralidad el rito, pues mientras el mito se desenvuelve en el espacio de lo imaginario, el rito se verifica en lo físico: es acción, y por lo tanto posible de observación. Aunque el rito suele realizarse con otros elementos (máscaras, indumentario especial, instrumentos, alucinógenos, palabras etc), lo fundamental en él está conformado por: la expresión corporal, gesto y movimiento (Colombres, 2004: 51). Para Colombres el rito es una exteriorización del pensamiento. Para mí buscar en el rito como acción es pensarlo como praxis y por tanto como ensayo, como inmanente antropológico.

En esta misma línea encontramos la dicotomía de Enrique Buenaventura, que entiende el mito como la encarnación de un conflicto en un contexto sin tiempo ni espacio y el relato, que es la encarnación de un conflicto en un contexto temporal y espacial (Buenaventura, 2007: 36). Para Enrique Buenaventura el mito se vive como: “apropiación particular de conflictos ideológicos” (ibídem: 39).

Para Buenaventura el artista ha de ser capaz de pescar los mitos en los sujetos y presentarlos a través de los sujetos (ibídem: 40) de modo que otorga un protagonismo al actor y a la actriz anónimo/a.

En palabras de Walter Benjamin: “El valor único de la obra de arte auténtica se basa en ese ritual que le confirió su primer y originario valor de uso” (Benjamin, 2010: 20-21). Este modo de entender el arte entronca con la antropología de Pierre Clastres por dos motivos: a) por seguir la tradición de poner en el centro de la investigación la importancia del rito. Para Clastres existe el rito y con él la sociedad (Clastres, 2008: 3) y; b) por dar relevancia al arte sin destinatario, un arte que no importa para quién se haga porque se hace para uno mismo.

“[...] El contenido de los cantos masculinos es eminentemente personal, siempre articulado en primera persona y estrictamente consagrado a elogiar al cantor en tanto que excelente cazador [...] ¿Quién escucha el canto de un cazador, salvo el mismo cantor, y a quién está destinado el mensaje sino al mismo que lo emite? Siendo uno mismo el objeto y el sujeto de su canto, el cazador dedica a sí mismo el recital lírico”. (Clastres, 2010: 132-133).

Es interesante este pasaje porque encuentro en Clastres al único autor que fundamenta un arte que se hace no para ser intercambiado, dejando de tener una función social, sino en un arte que se hace para uno mismo. Si bien Clastres da una explicación de dicha ruptura del intercambio por motivos sociales, no está analizando, no es su objeto de estudio, el proceso de agencia de dicho canto, pero al analizar una

canción que es cantada en solitario esta abriendo unas posibilidades no exploradas hasta ese momento.

En el campo del teatro el hilo que marca Boal con el citado “ensayo de la revolución” es desarrollado por otros teóricos latinoamericanos del campo teatral como mostraré a continuación.

El primer hito que recupero es la experiencia del teatro del Escambray en Cuba. Tras la revolución cubana hay un esfuerzo por parte del gobierno revolucionario de popularizar el teatro con experiencias: Brigada Francisco Covarrubias, Escuela para instructores de arte, movimiento de aficionados. Pero sobre todo: “La investigación en zonas concretas de la realidad, abre posibilidades insospechadas para la plasmación artística del proceso revolucionario y la participación del público en sus soluciones”. (Ileana, 1983; 12).

La experiencia cubana parte de un nuevo centro de interés que es descubrir los valores e intereses de un nuevo público, que no es ya el público pudiente sino las clases explotadas (ibídem: 28), de modo que las temáticas pasan a ser nuevas y con ellas hay una nueva búsqueda de formatos.

Para empezar se empieza a recopilar información de este nuevo público desde técnicas propias de la sociología y la antropología como: encuestas, entrevistas, observación participante etc.

El objetivo es contribuir a la generación de un nuevo público que se arraiga en las masas y las educa, en definitiva, convertir el teatro en un arma eficaz al servicio de las necesidades concretas de la Revolución (ibídem: 36).

Para ello, se necesita una nueva relación con el público donde la participación no sólo es necesaria, sino imprescindible (ibídem: 73), tal y como argumenta Boal. Además requiere de un nuevo tipo de compañía teatral que conozca cercana y vitalmente a este público, que ve reflejados sus problemas en escena y los puede dialogar (ibídem: 98).

Este teatro denominado Teatro de Participación Popular investiga las zonas concretas para convertirlo en un “teatro de sus protagonistas” (Céspedes en Ileana: 148) siguiendo la misma lógica que Enrique Buenaventura recoge en la tradición teatral colombiana.

Un paso más allá va Yuyachkani al seguir esta misma línea de relación con el espectador. Para Yuyachkani el teatro ha de ser un teatro útil para la vida (Rubio,

2001: 22), propiciado por la insurgencia del teatro latinoamericano a partir de la década de los 70 del siglo pasado debido a: a) el acceso de las clases populares a la escena como protagonistas y; b) proceso de invención de un teatro para un nuevo momento histórico (ibídem: 23). Es más, este teatro del cual habla Yuyachkani es un teatro que sale a las calles, a las plazas, barrios etc., siguiendo la misma lógica que entre otros, defiende Peter Weis: “El Teatro-Documento debe tener acceso a fábricas, escuelas, campos de deportes” (Weiss, 1976: 109), al contrario que la seguida por Badiou para quien: “[...] El patrón y su equipo reciben al público, lo nutren, lo educan y, por supuesto, entablan con él debates democráticos” (Badiou, 1993: 49).

La línea de Yuyachkani es coherente con el desarrollo del teatro del Escambray y con el teatro de Buenaventura. En su obra va un paso más allá al hablar con mayor detenimiento del proceso de creación y porque abre la puerta a la ontología del ser social desde la praxis teatral.

Para Yuyachkani el trabajo de creación tiene dos partes bien diferenciadas. De un lado el llamado proceso de acumulación sensible y de otro el trabajo de mesa. El primero es intuitivo e impulsivo que se condensa en el mito que se convierten en fragmentos de una construcción, el otro, es el trabajo más racional y científico (ibídem: 99 y 184).

En ese proceso el grupo o compañía teatral se incluye en el problema, el problema es parte del nosotros, se habla de teatro integral pero también de ser humano integral que se incluye en el problema, es seguir la lógica del paradigma sociológico como eje (ibídem: 144) el cual significa una manera de explicar el mundo con una actitud orientada a transformarlo (ídem).

Lo que en el fondo está reivindicando esta corriente llamada tercer teatro (ibídem: 147) es una nueva relación con el público así como un nuevo rol del público. Para que ello se pueda desarrollar hace falta un nuevo tipo de actor y un nuevo tipo de actriz, que atravesados por los mismos problemas que ese público rompan la dicotomía artista versus espectador. Un nuevo tipo de actriz y un nuevo tipo de actor que ponen el arte al servicio de la transformación social.

Llevando el arte a la obra de arte viva, al poder de su aura tal y como reivindica Benjamin (2010), reivindicando el aquí y ahora de la obra de arte, sobre todo el proceso de gestación de la misma.

Sin embargo, siguiendo a Benjamin, debo distinguir claramente entre estetización de la vida política, como lógica del fascismo (ibídem: 58) o de la democracia parlamentaria actual, de la posibilidad de una experiencia estética política. La diferencia entre ambas

reside en el agenciamiento de posibilidades políticas que ofrece la experiencia estética política frente a la otra que simplemente mercantiliza el mensaje político. En otras palabras, una mercantiliza lo político mientras que en la otra existe la posibilidad de subjetivación política.

Lo que propongo es seguir la senda marcada por Marcuse que marca la subjetividad liberadora: “[...] en la historia interna de los individuos, en su propia historia [...] no están basadas *necesariamente* en su situación de clase y que ni siquiera son comprensibles desde esa perspectiva” (Marcuse, 2007: 60). Marcuse abre la posibilidad de generar una nueva subjetividad política desde la praxis artística en la medida que genera una nueva realidad, tal y como también defiende Boal al establecer que aunque el teatro sea ficción la acción es verdadera, o como sostiene Marcuse: “El arte desafía el monopolio de la realidad establecida para determinar qué es lo real, y lo hace creando un mundo ficticio que, sin embargo, es más real que la propia realidad” (ibídem: 73).

3.6. El teatro como camino hacia la subjetivación política desde lo constituyente

Poner en la centralidad de la investigación el proceso de subjetivación política no es una idea novedosa. Lo novedoso reside en que en el presente escrito por primera vez se aúna una metodología antropológica y un seguimiento al proceso de subjetivación política, no desde el campo del trabajo, como se hiciera desde la óptica marxiana, sino desde el campo de la teatralidad.

El comienzo de esta búsqueda en pos de un arte materialista lleva indefectiblemente al binomio Spinoza, Marx. Spinoza es el filósofo de la vida (Deleuze, 2009: 37), el filósofo del acto que liga la existencia al existir en acto (Spinoza, 2007: 163). Liga a las afecciones del cuerpo, las cuales entiende como aquellas que acrecientan o disminuyen la potencia de obrar de dicho cuerpo (ibídem: 90). Derivan para Spinoza del gozo, del deseo o de la tristeza (ibídem: 131). Se deben entender como potencia de acción o potencia de pasión.

Deleuze abre la ventana hacia una lectura de Spinoza que nos lleva hacia la felicidad: “[...] cuando nos encontramos con un cuerpo que conviene a nuestra naturaleza y cuya relación se compone con la nuestra, nos afectan las pasiones de alegría, nuestra potencia de acción ha sido aumentada o auxiliada” (Deleuze, 2009: 39). Esta lectura de Spinoza se contrapone a la visión del hombre más pesimista de Hobbes. En

Spinoza: “Nada, pues, es más útil al hombre que el hombre” (Spinoza, 2007: 162) abriendo el camino a la intersubjetividad desde una óptica positiva.

Esta lectura de la felicidad va ligada a la acción cuando la acción esta ligada a su vez a la razón como explica en la proposición LII:

“El contento de sí mismo puede originarse de la razón, y este contento que tiene su origen en la razón, es el mayor posible. El contento de sí mismo es un gozo nacido de que el hombre considera su propia potencia de obrar [...] Pero la verdadera potencia de obrar del hombre o su virtud es la razón misma [...] que el hombre considera clara y distintamente [...] el contenido de sí mismo tiene, pues, su origen en la razón. Además, mientras el hombre se considera a sí mismo clara y distintamente, es decir, adecuadamente, no percibe más de lo que se sigue de su propia potencia de obrar [...] es decir, de su potencia de conocer [...] de esta sola consideración nace, pues, el contenido más grande que puede alcanzar”. (Ibídem: 184-185).

Para Spinoza la potencia de conocer, y el conocer ligado a otro, es el contenido más grande que se puede alcanzar. Liga por tanto el conocimiento al hombre libre. Es por ello que en la potencia del ser spinozista se abre un horizonte esperanzador, de hombres que son capaces de arriesgar en pos de un futuro más grande a otro menor actual (ibídem: 195. Proposición LXVI).

Esta lectura esperanzadora es compartida por Toni Negri. Para él, Spinoza es el gran filósofo de la ontología del ser pero como Spinoza aboga por el encuentro del hombre no se puede hablar de una ontología del ser individual sino colectiva.

Es un acierto la lectura política de Negri desde la gestión de la subjetividad. Considero que es ahí donde reside la potencia de la fuerza política en la medida que esa subjetividad se encuentra con otras conformando una intersubjetividad.

Negri lo llama constituyente, cuando la potencia construye ser ético, ser social y comunidad (Negri, 2015: 54), en lo que es una continuidad del pensamiento de Ricoeur quien lleva la necesidad del ser a encontrarse con otro para generar una nueva ética. El problema de la lectura de Ricoeur es que no lleva su análisis al campo político sino al de una ontología del ser sin más siguiendo la tradición existencialista.

“En este proceso el trabajo vivo se transforma antes que nada a sí mismo. Su proyección sobre el mundo es ontológica, sus prótesis son ontológicas, sus construcciones son construcciones del nuevo ser: el primer resultado de este proceso indefinido es la construcción del nuevo sujeto”. (Negri, 2015: 410-411).

Negri sigue la senda marcada por el Marx de *La miseria de la filosofía* identificando lo social y lo político en su nexo ontológico. En Negri se encuentra el doble significado de la producción de subjetividad que lleva al agente a la tensión entre sujeción y subjetivación (Mezzadra, 2014: 37) pero dejando abierta la posibilidad de una ontología de la subversión. La lectura, por parte de Negri, de Marx reside en comprender el modo en que las causas objetivas se han configurado en la subjetividad (Negri, 2015: 293) asegurando que la subjetividad puede oponerse en el terreno ontológico a la máquina del poder capitalista (Negri, 2006: 186).

Más central con la presente investigación es que la lectura de Negri es capaz de sacar al agente y la construcción de su subjetividad política del ámbito del trabajo y llevarlo al arte: “Entender qué es el arte hoy es comprender cómo el dolor de un mundo perdido puede aventurarse en un continente desnudo y desconocido, para crear ser...nuevo” (Negri, 2000: 14).

Para Negri el arte se ha de ligar a la ontología de la multitud desde una reconfiguración ética (Idem: 22). Si para Badiou el artista es el héroe moral (Badiou, 1991: 80-82), confrontándose de facto contra la filosofía de Nietzsche. Para Negri el artista lleva la responsabilidad ética (Negri, 2000: 25) de modo que confronta al artista con el compromiso político.

Es en esa responsabilidad que liga lo ético con lo estético donde se desarrolla también la obra de Guattari la cual liga a su vez al campo de la producción de subjetividades:

“Lo importante no es el resultado final, sino el hecho de que el método cartográfico multicomponencial pueda coexistir con el proceso de subjetivación y que resulte así posible una reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de subjetividad” (Guattari, 1996: 25).

Para Guattari la subjetividad es: “el conjunto de condiciones que vuelven posibles instancias individuales y/o colectivas en posición de emerger como territorio de existencia sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad ella misma subjetiva” (Guattari, 2008: 61). Es por tanto que también vemos en Guattari los elementos de intersubjetividad y de transformación ontológica que él, siguiendo la línea de Maturana y Varela prefiere ubicar en la autopoiesis, como máquina autopoietica (ibídem: 83).

El arte, por tanto, tiene mucho que decir en esta posibilidad emancipadora. Una praxis teatral que devuelva como propone la tradición latinoamericana el arte a sus protagonistas que dejan de ser anónimos, un teatro que se convierte en medio de

producción ligado a sus verdaderos productores convirtiendo: “El trabajo vivo (el trabajo como subjetividad) en el nombre de este sujeto” (Mezzadra, 2014: 66).

Esta argumentación lleva indefectiblemente a una lectura post estructuralista ligada a las prácticas del arte como prácticas del sí. Siguiendo en la línea spinozista del contenido de sí como potencial del obrar.

Es buscar en el último Foucault, aquel que ha pasado de preguntarse primero qué es el saber (qué sé), después qué es el poder (qué puedo) y por último cómo se constituye la subjetividad (quién soy) (Morey en Foucault, 2013: 17).

Foucault ha estudiado a los filósofos griegos y a los primeros cristianos para definir 4 tipos de tecnologías a partir de su estudio: a) tecnologías de producción; b) tecnologías de sistemas de signos; c) tecnologías de poder y d) tecnologías del yo (Foucault, 2012: 48). Son estas últimas las que más me interesan de cara a esta investigación. Para Foucault son el tipo de tecnologías que:

“[...] permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia y con ayuda de los otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto grado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” (Ibídem).

Foucault está llevando las tecnologías del yo al campo de la ontología. Determinados sistemas de pensamientos como el griego o el cristiano derivan en un determinado tipo de prácticas que generan un determinado agente. En el caso griego es la máxima del *gnothi seauton* (conócete a ti mismo) son determinadas prácticas o cierto conjunto de prácticas exhaustivamente especificadas que transforman el modo de ser del sujeto, que lo modifican tal como está dado (Foucault, 2005: 56), es decir, un sistema filosófico que tienen un conjunto de prácticas asociadas que van conformando una nueva ontología del ser.

El modelo ontológico del que se ocupa Foucault liga el conocerse a sí mismo con el preocuparse de sí mismo como el paso previo a poder ejercer el poder político sobre los otros: “[...] no se puede gobernar a los otros, no se los puede gobernar bien, no es posible transformar los propios privilegios en acción política sobre los otros, en acción racional, si uno no se ha preocupado por sí mismo” (Foucault, 2005: 49).

El cuidado del sí griego- promovido por Sócrates, entre otros- es concebido como una práctica adulta que ha de realizarse durante el resto de la vida, es por lo tanto una forma de vida. Entre las funciones del cuidado del sí que identifica Foucault

encontramos la función crítica dentro de la cual el desaprender es un elemento esencial que permite:

“[...] deshacerse de todas las malas costumbres, de todas las falsas opiniones que se pueden recibir del vulgo, o de los malos maestros, pero también de los padres y del entorno. “Desaprender” (de-discere) es una de las tareas más importantes del cultivo del sí.” (Foucault, 1999: 279).

Al ligar determinados sistemas filosóficos con prácticas concretas y dejando vía al desaprender, lo que está haciendo Michel Foucault es analizar un agente con posibilidades de transformación ontológica, centrales en este estudio por dos motivos.

El primero de ellos reside en que el poder para Foucault no se ejerce desde un centro fijo sino que es una tecnología individualizante del poder (Foucault, 1999: 245). El poder lo encontramos en centros dispersos como la forma de un diagrama. No existe el poder sino de relaciones de poder, algo que explica de modo bastante claro Maurice Blanchot:

“Foucault no se interesa por el concepto poder en general sino por las relaciones de poder, por su formación, especificidad y representación. Cuando se produce la violencia, todo aparece claro, pero cuando se produce la adhesión, tal vez, no sea más que el efecto de una violencia interior que se oculta en el fondo del consentimiento más sumiso.” (Blanchot, 1988: 47).

Desde mi punto de vista es una continuación del pensamiento gramsciano que analiza la hegemonía desde la producción de consensos. Por ello para seguir al poder hemos de atender que: a) no es represivo (puesto que incita); b) se ejerce más que se posee y; c) pasa por los dominados tanto como los dominantes (Deleuze, 1987: 100).

Es esencial entender que debemos diferenciar entre unas prácticas liberadoras de otras que pretenden serlo pero que son reproductoras. Lo mismo acaece en el campo del arte. Un arte subalterno desde una lógica gramsciana es un arte reproductor. La meta es llegar a realizar un arte contrahegemónico.

El segundo elemento a rescatar en la obra del último Foucault lo encuentro como un derivado de este primer elemento. Quedarnos con que el poder es un todo omnímodo que produce la realidad es quedarnos con la parte negativa de Foucault sin ver el siguiente paso.

Foucault establece cinco precauciones para hablar del poder: a) no existe una dominación sino múltiples formas de dominación que no son homogéneas y se

producen en el interior de la sociedad. Se refiere al poder como poder capilar; b) investigar al poder allí donde su intención está investida en el interior de prácticas reales y efectivas; c) no considerar al poder como un todo homogéneo sino como una red; d) del mismo modo que Foucault nos dice que tenemos algo de fascista en la cabeza se puede decir que tenemos algo de poder en el cuerpo y; e) cuando el poder se ejerce a través de mecanismos sutiles, no puede hacerlo sin formar, sin organizar y poner en circulación un saber, unos aparatos de saber. Se trata de estudiarlo partiendo de las técnicas y de las tácticas de dominación (Foucault, 1979: 141-147).

Partiendo de estas cinco precauciones que en otros textos encontramos como 4: a) el poder son varios poderes, no hay un poder central y derivaciones; c) produce eficacia y; d) debemos comprender el poder como técnicas que se perfeccionan (Foucault, 1999: 239-241). Lo que resulta fascinante es que desde su estudio del poder como tecnología encuentro las claves que permiten revertirlo, pues el poder tiene una última palabra que es la resistencia (Deleuze, 1987: 119). No se puede pensar el poder sin una resistencia ligada a él:

“[...] no existen formas de poder sin resistencias; que estas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real [...] existe porque está allí donde el poder está; es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales” (Foucault, 1979: 171).

Si el poder ha de ser entendido como una tecnología hemos de entender la resistencia bajo la misma forma. Tendremos que crear una tecnología que nos ayude enfrentarnos al poder tecnológico y es por ello que la conexión con la idea de “ensayo de la revolución” de Boal, es central. Me lleva a defender que en la praxis actoral más que de “cultivo del sí” o “técnicas del sí” es más apropiado hablar de una “estética del sí” como ya he defendido en apartados anteriores.

Un giro aún más determinante que relaciona a Negri con Foucault y el post estructuralismo es que todos ellos son capaces de ligar los procesos de subjetivación a procesos artísticos y en concreto al teatro:

“La enunciación descansa sobre una subjetivación en constante transformación. Es decir que no se la conecta o desconecta como se haría con un computador. Permanentemente se la prepara y descompone para recomponerla sobre bases diferentes. Desde este punto de vista, el trabajo escénico puede constituir, para la subjetivación, uno de los paradigmas más significativos” (Guattari, 2008: 145).

Para Guattari la obra de arte es capaz de reterritorializar y resingularizar pero sigue dando preeminencia al acontecimiento frente a la continuidad generadora del proceso. Si bien existe la posibilidad de agenciamiento enunciativo, dentro de la cual el teatro es una más de esas posibilidades, como también sostiene Foucault (1999: 164).

Lo que propongo es ligar la experiencia artística no solamente al ensayo sino al proceso como propone Pareyson en su obra *Estética. Teoría de la formatividad*. Ahí sí que hay una ruptura en mi línea de pensamiento con respecto al post estructuralismo que liga lo teatral al acontecimiento como lo vivido (Foucault y Deleuze, 1995), Guattari (1996) (2008). Es más, creo que hay una confusión en Foucault equiparando el acontecimiento con el cambio. El proceso es fundamental para un proceso teatral de tecnología emancipadora, pero eso no quiere decir que el teatro sea un acontecimiento como sostiene Foucault (1999: 152) que lo equipara a una filosofía del presente. El proceso, lo constituyente en Negri, necesita de una cierta base de continuidad, de un poso que permita dar el salto de la cantidad a la calidad en términos hegelianos.

Esto mismo es acorde a una metodología antropológica que se centra en la creación de la imagen más que de la imagen misma, de recuperar el lado antropológico del proceso teatral que genera una ontología que se confronta con determinada estética de sí mismo, donde el personaje y el actor o la actriz se encuentran en una relación ontológica y no solamente artística. Un encuentro que se desarrolla con mayor potencial político en la conformación del dispositivo teatral más que en el dispositivo mismo.

Esto no quiere que este proceso de subjetivación lleve indefectiblemente a un proceso emancipador, siempre he hablado de que abre la posibilidad a..., pero nunca como un todo determinante.

En esto si hay consonancia con los postestructuralistas quienes como Foucault al hablar del Irán de la revolución, afirman, recordando cierta lógica de los situacionistas que:

“Lo producción maquínica de subjetividad puede funcionar para lo mejor y para lo peor. Lo mejor es la creación, la invención de nuevos universos de referencia; lo peor es la mass-mediatización embrutecedora a la cual son condenados hoy en día miles de individuos” (Guattari, 2008: 59).

Lo que me interesa, por tanto, no es sólo el acto de “cruzar el Rubicón”, de pasar el punto de no retorno, sino estudiar qué hace a alguien dar ese paso y cómo lo hace.

Como investigador me interesa entender cómo entra la subjetividad en escena o como diría Foucault:

“Hay sublevación, es un hecho; y mediante ella es como la subjetividad (no la de los grandes hombres, sino la de cualquiera) se introduce en la historia y le da un soplo [...]. Basta que existan y que tengan contra ellas todo lo que se empeña en hacerlas callar para que tenga sentido escucharlas y buscar lo que quieren decir”. (Foucault, 1999: 206).

Que dicho proceso de subjetivación conlleva un riesgo, es indudable, podemos generar en dichos proceso o generarnos en una ontología del ser que busca en la unión del otro la alegría del hacer de Spinoza o encontrar una ontología del horror, pero entre el seguir sentados observando los desastres del capitalismo salvaje o correr el riesgo, prefiero lo segundo.

Para ello urge convertir el teatro en un arma que no se circunscriba solamente al espacio escénico, sino que se confronte con la realidad. Que sea una herramienta política que consiga generar nuevos agentes políticos que han dejado de ser sujetos pasivos, para llevar el teatro a la arena política, allí donde las acciones conllevan consecuencias, y no me refiero al aplauso, sino consecuencias derivadas de una lucha de clases aún vigente, solamente que las armas pueden ser diferentes.

IV. Metodología. Un actor comunista transita la noviolencia

*“¡Tanto he vivido sin haber vivido! ¡Tanto he pensado sin haber
pensado! Pesan sobre mí mundos de violencias paradas, de
aventuras tenidas sin movimiento.
Estoy harto de lo que nunca he tenido ni tendré, tedioso de dioses
por existir. Llevo conmigo las heridas de todas las batallas que he
evitado. Mi cuerpo muscular está molido del esfuerzo que no he
pensado en hacer.”*

(Fragmento 373. Libro del desasosiego. Fernando Pessoa).

*“Guerra no para de llorar, tras realizar una compañera un ejercicio sobre el
sufrimiento de un niño desde una imagen, sale fuera del aula y el profesor me
solicita que la acompañe, yo accedo para calmarla y darle agua, el ejercicio
había removido algo dentro de ella. La alumna en medio del llanto busca algo
de fuerzas para decirme “¿Esto no lo pondrás en tu tesis, no?” (Diario de
campo, 26 mayo 2011).*

*“La performance de la noche fue más íntima, más cercana al ritual, no tenía
público, más centrada en los que no están presentes, denominada Vigilia de
acompañamiento. La acción consistía en ir a un descampado ubicado en
Aluche en el cual se iban preparando, con canciones y algo de comida, la
performance posterior.*

*Cuatro veces en la noche, en grupos de 18 personas, se caminaba en estricta
línea recta, descalzos (esto no era obligatorio), en silencio y con velas en las
manos, hasta el lateral del Centro de Internamiento de Extranjeros. Allí se
permanecía durante 10 minutos mirando a las verjas metálicas que impiden la
visión del interior de las celdas en completo silencio. En el interior del edificio
se escuchan gritos como “Freedom” y algunos alaridos.*

*La performance, desde su aparente inocuidad, encontró censura policial,
porque el escenario elegido era un “espacio de seguridad” y la convención
terminó por confundirse con la realidad. Asistieron en apenas cinco minutos,
dos de lo que comúnmente denominamos “lecheras” y dos coches patrulla.
Tal despliegue policial aceleró mi corazón y en esos momentos, lo primero*

que se me vino a la cabeza fue Clifford Geertz encerrado en una cárcel asiática por asistir a una pelea ilegal de gallos, cosas de antropólogo supongo.

La interlocutora es una persona designada de antemano en el grupo para ir a dialogar con la policía. Estoy demasiado lejos de ellos aunque escucho algunas risas por parte de los policías. Nadie se mueve de su sitio ni de su mutismo. Se siguen oyendo gritos dentro del CIE. Noto como mi corazón de va calmando con las risas de los policías. La persona encargada del diálogo con los policías, Baez, se reintegra en el grupo pero en voz baja nos dice que volvemos. Todos en rigurosa fila la seguimos. En esos momentos llama a Moisés. Estoy lejos como para escucharla, además de que habla muy bajo, yo me salgo de la fila para escuchar la conversación pero en esos momentos alguien me toca por la espalda y me recuerda que debemos ir en fila. No puedo registrar lo hablado entre ellos. La reflexión, no obstante, queda servida, ¿qué ha hecho a la policía salir ante un acto de apariencia inocua?, ¿por qué nos han dejado ir sin pedirnos nada?

A la vuelta se rompe la fila y todos comentan en pequeños grupos lo sucedido, ha sido un subidón de adrenalina para muchos tener a la policía cerca pero sobre todo comentan la voz que desde dentro de las celdas gritaba “freedom”.

A la vuelta analizo el nuevo espacio post performativo compuesto por un lado preparación: crear grupos, explicar normas y preparar carteles, (el desarrollo de la performance estaba preparado desde hacía tiempo). Suceso: el desarrollo de la performance consistía en ir descalzos, con velas y en absoluto silencio y mirar al CIE. Enfriamiento: volver ya calzados al lugar de partida, encontrarse con el resto e intercambiar comentarios de lo acaecido. Entre los intervalos de tiempo se cantaban canciones siendo la que más algarabía despertaba “A Desalambar” de Víctor Jara, y se escuchaban los testimonios de algunos inmigrantes asistentes y su travesía en patera.

El acto en sí fue una vigilia que condensaba el ritual en los 30 minutos que duraba la performance (entre ir, volver y la performance propiamente), la cual se repitió en cuatro ocasiones por cada grupo de los cuatro que conformaron la performance, con un número de 18 personas por grupo.

Tras el acto se distribuyeron llegando al alba churros con chocolate antes de retirarnos. (Fragmento recogido en etapa de pre doctorado, julio 2011).

1. Una etnografía desde el posicionamiento político

Cuando una tarde de julio de 2008 me senté en un coro de personas a comentar, tras un curso de fin de semana de Teatro de “La Escucha”, lo que habíamos vivido y noté que la voz se me quebraba, y que lo mismo que a mí le pasaba a gran parte de las 23 personas que integrábamos aquel grupo. Aquel día tuve una intuición que me decía que debía indagar en lo que había pasado allí ese fin de semana, que nos había llevado a más de veinte personas a terminar en un llanto colectivo.

En aquello momento no tenía beca de investigación ni estaba si quiera enganchado en los estudios universitarios. Esos dos años que califico como los años de “palo flojo” (Laplantine, 2010: 52), al ser años en los cuales: el rodeo, las preguntas, las desviaciones y las prenociencias están continuamente presente.

Es a partir de 2010 cuando se puede calificar que se pasa la investigación al palo firme (ídem) con un diseño de investigación firme y pulido durante los años de máster en Antropología de Orientación Pública al ingresar con la suerte de tener claro, si no el objeto de estudio, si al menos el campo.

El acceso al campo fue relativamente sencillo pues Moisés Mato, el creador de la escuela, me sirvió como padrino (Hammersley y Atkinson, 1994: 44), es decir, tras una conversación con él me da libre acceso a todas sus clases, en los horarios que elija y me cede el acceso a realizar entrevistas e historias de vida al alumnado.

Sin embargo este campo tenía una serie de peculiaridades que me situaban dentro del mismo con un rol que iba más allá del de mero investigador. Comparto con otras autoras como Lube Guizardi que el campo en el cual desarrollo mi investigación es parte de mi propio itinerario personal. En mi caso soy actor y la escuela en la cual comienzo a investigar es una escuela de teatro.

Por otro lado soy militante del Partido Comunista de España y la escuela en la cual entro a investigar es una escuela de militantes de izquierda, situados en lo que comúnmente denominamos cristianos de base, siendo los comunistas un tipo de militantes que cuando menos levantamos suspicacias.

Sin embargo mi militancia (muy olvidada cuando comenzó esta investigación y reactivada en la actualidad gracias a la misma), lejos de ser una fricción se convirtió en una especie de salvo conducto que levantó recelos, algunos de ellos expresados por el propio Moisés, pero también me sirvió para posicionarme en el campo.

Este posicionamiento en el campo fue doble. Primeramente fue un camino desde la observación participante clásica, en la cual el antropólogo va a tomar notas e intenta inferir lo menos posible en el campo, hacia una participación observante tal y como hicieron Lube (2009), Wacquant (2004), Herrigel (2010), o como recomienda para este tipo de investigaciones que ligan la antropología con el arte, Giaccé (2010) y Foster (2001).

En segundo lugar me hizo posicionarme, siguiendo un texto de Michel Foucault *¿Es inútil sublevarse?*, como texto guía para mi posición en el campo. Lo que preconiza Foucault en ese texto se resume a la perfección en el siguiente fragmento:

“[...] No es pues el momento de decir que no se es intelectual. Si me pregunta cómo concibo lo que hago, respondería: si el estratega es el hombre que dice: qué importa tal muerte, tal grito, tal sublevación con relación a la gran necesidad de conjunto y qué me importa además tal principio general en la situación particular en la que estamos. Pues, entonces, me es indiferente que el estratega sea un político, un historiador, un revolucionario, un partidario del Sha, del ayatolá; mi moral ética es inversa. Es anti estratégica: ser respetuoso cuando una singularidad se subleva, intransigente desde que el poder transgrede lo universal” (Foucault, 2001: 207).

Como militante que no comparto la misma militancia de Teatro de “La Escucha”, mi posicionamiento ha sido de aprender y escuchar desde el respeto. No vengo a decir si el proceso de subjetivación política que se desarrolla en Teatro de “La Escucha” es lícito o ilícito, tema muy recurrente por los agentes en el campo, sino a investigar si se desarrolla o no dicha subjetivación y qué características tiene dicho desarrollo en caso afirmativo.

Esto me ha situado dentro de la misma corriente que autores como Benjamin (2012), Foster (2001) o incluso Geertz (2010).

Para Walter Benjamin el autor ha de convertirse en un productor, un productor que no sea solidario con el proletario sólo desde la mentalidad (Benjamin, 2010: 97). Lo que defiende Walter Benjamin es que el papel del intelectual en la lucha de clases sólo se puede determinar sobre la base de su posición en el proceso de producción (ibídem: 99).

Benjamin aboga por romper con el intelectual idealista para pasar al intelectual inserto en la praxis. Esto que años más tarde Augusto Boal llamo “correr los mismos riesgos” sólo que en el caso de Benjamin lo articulaba en el proceso de producción, entendiendo como tal también la cultura.

La propuesta de Benjamin es clara. Este posicionamiento es capaz de iniciar a otros productores en el proceso revolucionario y es capaz de mejorar el aparato de producción.

En esa línea Hall Foster, el cual comienza citando a Benjamin, critica la postura del etnógrafo. Para Foster el etnógrafo se ha deslizado desde los postulados económicos que preconizaba Benjamin hacia los de identidad cultural.

Este conlleva un cambio de paradigma marcado por tres puntos problemáticos: a) confundir la transformación política con la artística; b) suponer que el sitio está siempre en el lugar del otro y; c) el artista invocado no es percibido como social. (Foster, 2001: 177). Estos peligros nos pueden llevar a escindir al artista y al otro como cosas distintas.

Su propuesta trata de integrar el trabajo horizontal de los artistas con el vertical que es el eje tiempo. Algo que recuerda en cierta manera la propuesta de sincronía y diacronía de Lévi-Strauss. Del trabajo horizontal se extrae el mapeo de la cultura y de su historia la narración. Sólo de este modo se puede obtener, frente a la postura izquierdista que victimiza el otro y la derechista que lo des identifica, a una postura crítica que sea comprometida.

Partiendo de estas bases, y como sostiene Geertz, de la importancia de la trayectoria vital para entender las obras etnográficas (Geertz, 2010: 10) puedo afirmar que debido a mi itinerario profesional se puede decir que el campo me eligió a mí y no yo a él. Me explico.

Cuando estudiaba historia en Las Palmas me fascinaban los procesos históricos del siglo XX. Su agitación, se marcado carácter revolucionario que primero en México, luego Rusia, China, Cuba, Vietnam, Chile, Nicaragua, Burkina Fasso y un largo etc.; Todos me parecían dignos de estudio, pero sin embargo acercarme a esos procesos históricos como procesos terminados me parecía un modo romántico de estudiarlos, pero de difícil aplicación.

Posteriormente mis estudios de antropología y arte dramático me llevaron a una misma conclusión. El agente es un agente vivo y por tanto se debe estudiar en

procesos vivos. Mi objeto de estudio no puede ser acercarme a la figura histórica como pieza acabada sino “estar allí” en copresencia con los agentes del campo e investigar, conjuntamente con ellos, qué posibilidades dan determinadas prácticas.

La propuesta es ir de lo concreto a lo abstracto para volver a lo concreto y desde ahí explorar su posibilidad de transformación (Malo, 2004: 34).

Frente a las investigaciones previas que partían de un estudio del arte como producto, como análisis de la pieza acabada. Que estudiaban los textos teatrales desde una hermenéutica del texto. Mi propuesta se basó en realizar un seguimiento que duró en total 5 años (2 años de palo flojo y 3 de palo fuerte) más un año de sistematización y otros dos de redacción. Es decir, el proceso paso a ser tan importante como la obra en sí pues la obra me daba un tipo de información, me decía lo que veía como sostiene Ranciére, pero me faltaba entender la objetivación de segundo orden, aquella que desde diferentes técnicas me hiciera profundizar en lo que no se veía o que combatía la ilusión de transparencia.

Mi propuesta iba dirigida por tanto no a comprender solamente qué hacían los agentes revolucionarios sino intentar responder qué hace a una persona convertirse en un agente revolucionario.

Es por ello que digo que el campo me escogió a mí pues Teatro de “La Escucha” reunía todas esas características: era un campo en el cual se hacía teatro, un teatro de corte social, con unas pretensiones de transformación social abiertas. Como punto de partida para un gramsciano convencido parecía un campo predestinado.

Ello además con la particularidad extra que la novedad era tal que había un páramo teórico en el campo, lo cual, no sin gran esfuerzo, se convirtió en un acicate intelectual para desarrollar el presente estudio. Había convertido un “no campo teórico” en un campo. Para ello me decidí a ir diseñando una investigación multilocal (Marcus, 2001) que se iba adaptando al campo a través de las diferentes prácticas que en él se desarrollaban.

Seguía a las personas, seguía sus prácticas artísticas por la ciudad, sus horas de clases, sus trayectos hasta el metro, sus casas, sus acciones políticas en algunos casos.

Figura 10. El imperio de Inditex



Autor: Iván Alvarado.

Seguía los objetos, en este caso las obras teatrales en el caso de que fueran piezas más clásicas o seguía las realizaciones escénicas cuando se hacían por cualquier lugar de Madrid.

Figura 11. Círculos del Silencio



Autor: Iván Alvarado.

Seguía la metáfora, siguiendo los diferentes discursos y mensajes teatrales que se desarrollaban en diferentes espacios de Madrid como esta cita que se encuentra en casa de algunas de las integrantes de la escuela y que es muy repetida por Moisés.

Figura 12. La esperanza es la virtud del que lucha



Autor: Iván Alvarado.

Seguía la historia, en este caso no solamente la historia terminada y lista para ser contada sino la historia desde su gestación hasta su puesta en escena.

Figura 13. Acción contra Inditex



Autor: Iván Alvarado.

Seguía las biografías, por medio de entrevistas en profundidad a 31 personas. De las cuales 6 fueron entrevistadas en más una ocasión siguiendo su proceso formativo y dos de ellas, Moisés Mato y Guerra, a través de una historia de vida basada en 7 y 4 entrevistas en profundidad respectivamente.

Figura 14. Tras el estreno



Autora: Chusa Vallejo.

Seguía los conflictos, partiendo de la base que sentó Stanislavski, sin conflicto no hay teatro he seguido el conflicto analizando las temáticas trabajadas y su conexión con la vida personal de cada una y uno de los integrantes del proceso (yo incluido), de modo que, como mostraré a lo largo de la presente investigación, los conflictos no los tenían los personajes, los tenían las actrices y actores, se rompía la paradoja de Diderot.

Lo que he intentado hacer ha sido entrar en un taller de la subalternidad donde he encontrado “un espacio social en el cual se puede expresar una disidencia marginal al discurso oficial de las relaciones de poder” (Scott, 2003: 18) con la especificidad que esta expresión de la disidencia tiene un formato teatral, por lo cual se podría encuadrar dicha investigación en lo que Marcus y Fischer denominan “Géneros estéticos” (Marcus y Fischer, 1986: 105).

Figura 15. Denunciando las maquilas



Autor: Iván Alvarado.

Metodológicamente me he guiado por tres etnografías las cuales han marcado a su vez tres giros dentro de la propia investigación.

2. Giros metodológicos: Las etnografías de Wacquant, Herrigel y Feld

El primer giro lo marca Louic Wacquant con su texto *Contra las cuerdas. Diarios de un aprendiz de boxeador*. En dicha etnografía el autor se posiciona metodológicamente: “(...) jamás me habría ganado la confianza ni obtenido la colaboración de los socios de Woodlawn (el gimnasio al cual acude) si hubiera entrado en la sala con el objeto premeditado de estudiarla” (Wacquant, 2004: 26).

Lo que pretende este autor, francés y blanco, es estudiar el cinturón negro de Chicago. Ante la complejidad inherente que le da el propio campo decide, que lo mejor es investigar en un gimnasio de boxeo concurrido por gran número de boxeadores negros.

Pero lo más interesante de su arriesgada propuesta es que lo hace calzándose los guantes, esto es, aprendiendo a boxear. La genialidad de Wacquant reside en haber convertido el ring en un pretexto para hablar de lo que pasa fuera del mismo, describiendo: los usos de los capitales corporales de sus compañeros, sus historias de vida, su training diario, etc.

La monografía de Wacquant supuso un antes y un después dentro de mi proceso investigador que había comenzado con las constricciones propias que da una metodología más bourdesiana marcada por el distanciamiento.

La lectura de Wacquant me refuerza no sólo desde un punto de vista teórico y metodológico, sino desde la propia reflexión de mi itinerario vital, al ser actor y militante de un partido de izquierdas, como he mencionado. Esto me infiere una serie de capitales que me son de gran utilidad no sólo para agenciar mi entrada en el campo sino para mi estrategia en el mismo al darme, por un lado, unas nociones y conocimientos teatrales mínimos que me facilitan cierta comprensión y por otro, una cierta distancia ideológica con mi objeto de estudio aunque en contrapartida ha generado la emisión de prenociones que he tenido que vigilar.

Esta autorreflexión ha ido pareja con el aprendizaje de ciertos parámetros teatrales y filosóficos adquiridos en el campo, en sintonía con la etnografía pugilística del autor galo.

He aprendido esquemas filosóficos que antes no usaba, he aprendido elementos teatrales que desconocía, mientras que Wacquant narra como aprende a boxear desde el propio uso de la comba hasta el ring. He enfermado a causa del estrés en el último año de trabajo de campo y he visto como por la propia metodología del trabajo de campo he tenido que introducir elementos significativos de mi vida en el proceso de praxis teatral.

La mayor diferencia con respecto a Wacquant es que he terminado el trabajo de campo subiéndome al escenario a actuar en vez de recibir golpes por parte de algún púgil más ágil y joven que yo.

Figura 16. Dando las cifras de la industria textil en la India



Autora: Chusa Vallejo.

Si bien Waquant ha marcado un primer giro en el modo de adentrarme en el campo, el siguiente giro lo ha marcado Eugen Herrigel con su etnografía *Zen en el arte del tiro con arco*.

La lectura de Herrigel puede parecer similar a la de Waquant. En este caso el autor se propone aprender filosofía Zen y para ello se embarca en una aventura de aprendizaje de tiro con arco en Japón a lo largo de seis años.

La conexión entre una técnica específica, el tiro con arco, con una filosofía de vida determinada, se va vislumbrado en la etnografía de modo armónico con un determinado hacer que va quedando de lado: “arco y flecha son, por así decirlo, nada más que pretexto de algo que podría darse también sin ellos.” (Herrigel, 2010: 7).

Esto lo he visto reflejado en las entrevistas en profundidad cuando muchos de los entrevistados y entrevistadas coinciden que el teatro es secundario, o como diría Herrigel; “es el camino hacia una meta, no la meta misma (ídem).

La etnografía de Herrigel también me ha sido útil en el momento de determinar dos cuestiones claves: mi vida personal dentro de la etnografía y mi relación con el maestro, Moisés Mato.

Herrigel nos va narrando paso a paso como aprende desde el manejo de la respiración, el manejo del arco, y desde sus propias dificultades a conseguir: “desprenderse de sí mismo (ibídem: 17). Este proceso va parejo a una relación cercana con su maestro: “Ustedes han llegado a un nivel donde maestro y discípulo ya no son dos, sino uno. Por eso ustedes pueden separarse de mí en cualquier momento...siempre estaré presente cuando ustedes se ejerciten como lo aprendieron”. (Ibídem: 31).

Lo que viene a sintetizar Herrigel es que el proceso de aprendizaje que ha experimentado ha sido un proceso de liberación del espíritu (ibídem: 27) algo muy parecido a lo que se pretende en Teatro de “La Escucha” donde encuentro claras reminiscencias hegelianas al buscar: “liberar el espíritu por medio del teatro”.

A lo largo de mis años de trabajo de campo en los cuales he pasado: a) de alumno de esta escuela entre 2008 y 2010, b) investigar por medio de observación participante entre 2010 al 2012 y c) participación observante en el año 2012-2013. He ido registrando como se va enseñando al alumnado por medio de una praxis teatral en la cual todo se rige por un cruce entre el ver, juzgar, actuar con los tres principios de noviolencia, promoción y mirada desde los últimos.

En lo referente a la conexión con el maestro que narra Herrigel, he tenido que cerrar un proyecto de vida con él, en mi caso se ha basado en el compromiso de hacer la tesis doctoral sobre Teatro de “La Escucha”, la cual tuve que defender en clase ante mis compañeras/objetos de estudio recibiendo la siguiente advertencia: “si el día que presentes la tesis no te has regido por estos principios te lo diremos allí mismo”.

El tercer giro metodológico lo obtengo de Steven Feld en su etnografía *Sound and sentiment*. En ella, el autor parte de unos presupuestos estructuralistas para establecer una conexión entre las canciones de la cultura kaluki y su sistema cultural.

La monografía de Feld parte de la musicalidad para entender por medio de la ornitología un sistema cultural determinado. En mi caso parto de la teatralidad para entender por medio de la praxis teatral, donde se encuentran teatro y filosofía, un sistema de valores que no existe en el grupo sino que pretende ser creado. A lo que asisto es a un proceso de conversión del neófito por medio de técnicas teatrales.

Para poder entender dicha conversión he tenido que seguir los itinerarios de entrada para posteriormente ir registrando los cambios de orientación vitales y transformación de la identidad de los agentes (Prats, 2007: 109), propios de dicha conversión.

Cuando presentaba mi investigación en septiembre de 2008 en el programa europeo llamado “Noche de los Investigadores” me planteaba ya preguntas acerca de los recorridos vitales de los agentes. Aquel día tenía a un público no académico. En aquel contexto mi diseño de investigación recogía un amplio programa de entrevistas personales y la historia de vida, de al menos, Moisés Mato donde lo teatral era tan importante como lo que pasaba fuera de la escena.

Al final de la presentación una señora de unos 60 años se me acercó y me dijo: “joven, es muy interesante lo que usted quiere presentar pero ¿Por qué le interesa tanto la vida personal de los actores?” Ante tal pregunta quedé confuso, respondí que la vida personal de los que iban a ser mis objetos de estudio no me interesaban en absoluto pero la pregunta quedó grabada en mí hasta encontrar una objetivación de mayor validez en Lukács.

En su magna obra titulada *La Estética* el autor húngaro hace un minucioso análisis que empieza por la metáfora de la vida cotidiana como un río (Lukács, 1966) de la cual emergen el arte y la ciencia.

El análisis de Lukács recorre la necesidad del arte de separarse de la vida cotidiana, camino arduo debido a su carácter antropomorfo (1966: 144), algo que comparte con la religión. En la medida que el humano consigue separar el arte, lo mimético, de su vida cotidiana (aquí se ampara en la mirada de Franz Boas) puede manejar el arte para hacer el camino inverso que es enriquecer la vida cotidiana por medio del arte.

En el recorrido que hace el alumnado en Teatro de “La Escucha”, comienza con manejar determinadas técnicas que ha de aplicar a su vida, primero dominando el modo de mirar la realidad, después aprendiendo a juzgar dicha realidad, conocerla de un modo diferente, y por último actuando sobre ella para transformarla.

Es un camino bidireccional. Primero tu vida entra a escena por diferentes técnicas. Cada actriz o actor trabaja en escena acerca de temáticas que le son cercanas, desde plantearse aspectos de militancia política en mí caso, hasta el caso de las enfermedades degenerativas en Cecilia, el caso de la trata de mujeres en Russian o el despertar de la espiritualidad en Guerra.

Posteriormente son dichas técnicas ya aprehendidas las que entran en tu vida. No estamos por tanto ante una escuela de teatro al uso sino ante una escuela de vida en un claro ejemplo de socialización secundaria que se puede objetivar en: a) se pasa a adquirir un nuevo lenguaje, una terminología distinta a la que se usaba antes, comprender dicha terminología ha sido una de las tareas esenciales para entender de qué hablan esos agentes, se adquiere un vocabulario específico (Berger y Luckmann, 2012: 173) que ha de ser descifrado (Pinto, 1993: 45); b) se pasa a comprender la realidad de un modo diferente: “antes yo creía, ahora creo” lo cual se logra por medio de impactos biográficos (Berger y Luckmann, 2012: 177); c) se hace determinado tipo de teatro, en el cual las temáticas, el estilo y la ideología pasan a estar tan identificados que hay un momento de saturación estética como advierte Francisco Ferrándiz (Ferrándiz, 2011: 167) y; d) cambia la praxis política o se da una politización, personas que venían de determinada militancia o estaban previamente despolitizadas pasan a generar unas prácticas políticas distintas que van desde reuniones, acciones, nuevos círculos de amistades etc.

Por eso sostengo que la vida entra en la escena para luego volver a la vida bajo una forma de orientaciones para aplicar, como he podido constatar en las entrevistas. Es un proceso bidireccional, donde vida y escena se funden para generar una sensibilidad, un cambio en la persona desde un proceso de creación estética, lo que yo denomino, amparándome en Michel Foucault, una “estética de sí”. En la medida que hago teatro, en la propia praxis me voy transformando como persona.

Este proceso no lo podría haber registrado centrándome sólo en la escena, donde sí encuentro información relevante en el propio proceso de crear. La clave la he encontrado en la entrevista en profundidad, cuando he podido registrar cambios a medida que la persona se internaba en el proceso de creación, porque en el fondo, el teatro es el único arte que siempre está vivo, esa es su gran diferencia, necesita ser experimentado, y en la medida que lo hago, me voy generando como persona y en la medida que lo hago, si tiene una orientación determinada, como es el caso de Teatro de “La Escucha”, me voy transformando en un militante.

Para ir comprendiendo este camino que une vida con militancia he compartido con algunas y algunos de los alumnas y alumnos del Teatro de “La Escucha” su día a día. A veces el marco que separa los límites entre investigador y compañero han sido muy difusos.

Pero es a base de acompañarles en acciones, hacer de seguridad algunas veces, ir a sus casas a comer y mantener en algunos casos como el de Cafrune y Guerra una

relación que se puede catalogar de amistad, que puedo sostener que son personas que si bien actualmente no militan en una órbita cercana a “La Escucha” sí que han terminado el proceso con una necesidad de seguir buscando y con una serie de cambios en sus vidas que me permiten hablar de subjetivación política.

No es que los considere, como Vasco Uribe con los guambianos, mis compañeros de lucha (Vasco, 2007: 37), porque mi militancia venía marcada de antemano, pero si personas que han encontrado en sus trayectorias el Teatro de “La Escucha” y sus vidas, políticamente hablando han cambiado, al menos en algunos agentes del campo que los convierte en aliados políticos.

El “otro”, el que he estudiado, es un igual a mí, una persona a la cual accedo desde la línea 6 del metro de Madrid. Estaba en el campo en 40 minutos y los agentes que estudiaba tenían más de mis iguales que de extraños (Passaro, 1997).

Ahora son personas que bien desde el uso del teatro (algo que antes no hacían) o desde un llenar su vida de una serie de acciones que antes no hacían, se puede constatar que han cambiado.

Esa constatación ha ido marcada por una serie de técnicas etnográficas y por una constante vigilancia epistemológica (Bourdieu, Passeron y Chamboredon, 1991) debido a que el distanciamiento con el objeto de estudio no ha sido tan riguroso como proponen dichos autores.

Las técnicas que principalmente he seguido han sido la citada participación observante, las historias de vida y las entrevistas en profundidad.

Las entrevistas se han desarrollado siguiendo a Hammersley y Atkinson en los lugares que ha elegido el entrevistado o entrevistada. Para dichas entrevistas, me he guiado por una serie de premisas.

He entrevistado a personas que no he seguido en su proceso, un total de 9, pero las he considerado relevantes por sus trayectorias vitales ligadas a “La Escucha”. Este es el caso de Ibáñez por ejemplo que resulto ser de gran utilidad para la presente investigación por narrar algunos aspectos como el enamoramiento de la escuela o los sortilegios de los esquemas en dichos comienzos.

En las 21 entrevistas restantes me he guiado por un principio básico, la persona entrevistada he tenido que estar ligada a un proceso relativamente continuado en el tiempo a la escuela y yo haberlo seguido in situ, es decir, el “estar allí” que alude

Geertz. Este tiempo ha oscilado entre los 6 meses el que menos y los 4 años el que más.

En algunos casos, 6 en total, además he tenido la oportunidad de poderles entrevistar más de una vez. Han sido los casos de Cafrune y Pradera y el caso de las 4 compañeras con las cuales compartí el proceso de participación observante: Guerra, Cecilia, Russian y Lamarque.

El entrevistarlas en diferentes momentos me ha servido para ir analizando sus cambios en el discurso, en los sentimientos que le produce el campo, sus cambios vitales, su elección de temáticas y su vinculación con su vida personal.

En muchos casos cuando empezó el proceso eran novatas o estaban viviendo el proceso de un status quo a otro (Hammersley y Atkinson, 1994: 131). En la mayoría de los casos los informantes por norma general se encuadraban en los que desean informar. Esto ha dado pie a generación de climas íntimos en algunos casos y tener entrevistas que han girado entre los 50 minutos la más corta a 140 minutos la más larga.

Para hacer el guion de las entrevistas he seguido el consejo palermiano que me hizo uno de mis directores de tesis, Carlos Giménez. Una hora antes de la entrevista para prepararla; esto ha generado, algunas veces, relaciones curiosas como que la persona me dijera que sabía más de su proceso que ella misma. Una hora después de la entrevista. En este caso más de una hora pues la transcripción de la casi totalidad de las entrevistas ha sido más costoso que realizar la propia entrevista.

En cuanto a la entrevista en sí. Han sido entrevistas semiestructuradas, en las cuales he puesto especial cuidado en ubicar la grabadora en algún lugar que no fueses visto a simple vista, buscando crear un efecto de olvido del aparato, y las he realizado sin cuadernos de modo que la proxemia con el entrevistado y entrevistada ha llegado a ser bastante íntimo en algunos casos.

Esta cercanía ha sido importante pues me he encontrado con muchos casos de trayectorias vitales rotas, marcadas por intentos de suicidios, abusos sexuales, pasados, en general, bastante duros, de modo que he tenido que tener especial cuidado con el trabajo deontológico y con el cuidado a la persona entrevistada.

He seguido, guiándome en Goffman (2001), un especial interés en la carrera moral de la persona antes de llegar a la escuela y durante (en algunos casos también después) su proceso en la misma.

Los itinerarios de entrada a la escuela se pueden catalogar del siguiente modo: a) el buscador, o explorador (Prats, 2007: 113) aquella persona que busca constantemente en su vida darle un sentido a su yo y que encuentra en “La Escucha” un lugar donde reconvertirse ontológicamente; b) el militante, personas, (yo entre ellas) que vienen de un pasado militante que no ha sido exitoso y que se ven seducidos por una nueva militancia (en mi caso sirvió como reactivador político en mi anterior militancia); c) el pasado roto, son personas que llegan a “La Escucha” con trayectorias vitales cercanas al límite y que encuentran un nuevo lugar donde reconvertirse ontológicamente desde la sanación; d) el artista, es el itinerario que encuentra en “La Escucha” un lugar dónde aprender una serie de técnicas determinadas para luego aplicarlas bajo el modelo de reproducción en su itinerario profesional; e) el acompañante; suelen ser perfiles minoritarios. Acceden a la escuela porque su pareja o un amigo/a están en el mismo y para tener mayores puntos de conexión con esa persona, suele ser un perfil que abandona antes de terminar el proceso y; f) el cristiano, son perfiles a medio camino entre el b y el d. conocen a Moisés de antemano por su propio itinerario espiritual. Esa persona se acerca a la escuela buscando algo más que técnicas teatrales, una serie de tecnologías del yo que refuercen su habitus militante.

Estos itinerarios que he citado son fundamentales para entender la nueva identidad ontológica que va adquiriendo esa persona y para entender cómo en determinados casos hay una predisposición del habitus a ser cambiado (Bourdieu, 2007).

Un dato relevante es que en los tres años de seguimiento a grupos de formación en la escuela terminan el proceso un 25%, lo que no quiere decir que su habitus militante sea coincidente con el de Moisés Mato.

Otro dato a tener en cuenta es que tras unos comienzos de entrevistas nada prometedores, gracias nuevamente a Carlos Giménez, tuve que dar un giro que iba contra la propia lógica de la entrevista clásica. En las primeras entrevistas, sobre todo con el perfil del novato/a, me pasaba que la información no fluía. Las entrevistas estaban marcadas por la risa, los silencios, o la contestación escueta. Ante ese tipo de perfiles lo que hice fue o bien narrar mi propia experiencia para buscar una identificación que hiciera en el entrevistado/a dar cierta información que no habían dado de antemano, esto fue especialmente relevante en el caso de Claudia quien tras 50 minutos de entrevista y ante la posibilidad de que ella me pudiera hacer preguntas a mí tiene un cambio de actitud radical. La entrevista duró otros 50 minutos, en los cuales tuve un feedback de información que enriqueció la primera parte.

Otras veces lo que hacía era poner ejemplos anónimos de otras personas que habían seguido el proceso o de esa persona misma para que lo contrastara.

Todas las entrevistas iban acompañadas de comida y bebida para relajar el ambiente e introducir a la entrevistada/o en un marco de acciones que le ayudarán a olvidarse por un momento de la grabación.

En el caso de la historia de vida, he tenido la posibilidad de seguir dos. Una de ellas a Guerra (4 entrevistas recogidas y otras tantas sin recoger) y la otra a Moisés Mato (7 entrevistas recogidas).

Para estas historias de vida me he servido de los ejemplos de Barnett (1968) y de Lewis (1965). En el caso de Lewis su ejemplo me pareció sumamente interesante desde su propia escritura. El autor desaparece para dar voz a la familia del señor Sánchez. En el caso de Barnett, a caballo entre la historia de vida antropológica y la histórica. Una historia de las gentes sin historia.

En ambos casos hay un punto de unión sumamente interesante, la digresión. Entendiendo por digresiones esas ideas o recuerdos que a veces lo alejaban del tema (Barnett, 1968: 6). Son valiosas para el autor por traer a la conversación elementos que quizá no hubiesen descubierto. He seguido las digresiones en las historias de vida para buscar fragmentos que se acercaran lo más posible al discurso fluido y con menor carga de autocensura.

Las dos historias de vida han sido cruciales, una por ser de la figura central de la escuela y la otra por ser un caso paradigmático de persona que cree en el sistema ciegamente, algo que en el campo se conoce con el nombre de “escuchita”.

He entrevistado a 31 personas dentro de un universo que por aquellos entonces rondaría poco más de 80 personas y que tuvieran las características que buscaba, esto es, haber pasado por “La Escucha” como mínimo un intervalo de meses y haber seguido su proceso.

Esto lleva a una muestra de más del 40 % del universo lo cual da una serie de indicadores numéricos a tener en cuenta y que se han ido enriqueciendo con otros como la saturación de discursos, personas en distintos momentos del proceso y personas que a pesar de haber pasado un mínimo de 6 meses en el momento de la entrevista eran personas que consideraban a “La Escucha” como un movimiento non grato.

Lo que he pretendido con la aplicación de las técnicas descritas es responder a una pregunta de investigación que fue caminando desde entender las posibilidades del teatro como herramienta de transformación social hacia las posibilidades del teatro como transformación personal. Ha sido intentar responder el cambio en la narrativa del yo (Illouz, 2010: 201) pero cambiando la terapia por la militancia.

Es justamente este término, militancia, uno de los que mayores problemas me han dado y que más he tenido que trabajar junto a transformación para evitar su uso como prenociones.

La metodología que he seguido es un arma de doble filo, por una lado me da cercanía y acceso a ciertos datos pero me ciega para otros (Passaro, 1997: 158). Para ello he tenido que ayudarme de César De Vicente, para ir detectando las prenociones de modo que problematizara determinados conceptos como los citados: militancia, transformación o teatro político, para ir descubriendo que es más apropiado hablar de habitus militante que de militancia, más acertado hablar de cambio que de transformación y más acertado hablar de Teatro de “La Escucha” como un teatro moral que como un teatro político. A todo ello daré respuesta a lo largo del escrito.

Estas prenociones han necesitado de una vigilancia epistemológica guiada, en este caso con la ayuda del mentado César De Vicente, para ir dudando de algunas cuestiones que por mi inexperiencia fui dando, en cierto momento del proceso, como sabidas de antemano y por ende no problematizadas con el rigor necesario.

Este proceso de reflexividad al que Burawoy definió “método de caso extendido” tuvo una serie de pasos que ya he explicado: a) extender la observación en el mundo del participante, b) extender la observación en el espacio y el tiempo; c) ir de los micro procesos a las fuerzas externas y; d) extender la teoría. (Burawoy, 2000: 26-28). fue en este último punto donde la ayuda de César fue de vital importancia.

La reflexión conjunta acerca de las posibilidades del teatro dentro de la posmodernidad, reflexionando desde un marco teórico cada vez más sólido me ha ayudado a entender cómo términos que parecían haber caído en el cajón de la laxitud como era el caso de teatro político, o en el del desconocimiento, como es el caso de teatro moral, necesitaban ser rescatados y contrastados con mi relato etnográfico.

Otro de los principales escollos de la investigación fue además de desvelar las categorías teóricas, desvelar las categorías metodológicas y las de los actores (Guber, 2005: 65). En el caso de las categorías de los actores, es decir, la perspectiva y conceptos propios del campo, eran una maraña de doble trabajo. Por un lado tenía

que comprender el marco de esquemas y de conceptos que usaba Moisés constantemente en el campo y posteriormente indagar acerca de su discurso madre, para entender la territorialización conceptual de la escuela. Tuve que familiarizarme con el corpus teórico del campo como recomienda Prats (2007: 108).

A esta complejidad se añadía una segunda que era mi propio rol dentro del campo pues se podría producir una serie de expectativas no cumplidas:

Ibáñez: ...yo también cuando hablo con Moisés a él le, una de las cosas de las que yo le veo orgulloso y contento de contar es que hay uno que está haciendo una tesis del Teatro de "La Escucha", yo creo que para él eso es un triunfo, que un comunista haga una tesis sobre el Teatro de "La Escucha", ¿no? Y además no solo como desde fuera sino también desde dentro, o sea... es un triunfo de lo que él está planteando... y yo así lo entiendo de cuándo y habla mucho también de Guerrero, ¿no?

Pese a este fragmento mi presencia no ha sido nunca, como he mostrado en la viñeta que abría este capítulo, la de uno más:

Filio: "Bueno, es un poco raro eh, es un poco raro, porque como que nos estás analizando en cierto sentido, sí, yo me siento así, como: 'mira, ahí viene el que nos estudia' (risas). Por un lado es raro, por otro lado es interesante, es súper interesante porque es como... esto se debería hacer con todo, esto se debería hacer con todo, yo creo que se debería hacer con todo [...]".

Desde los agentes dentro del campo siempre me recordaban que yo no era parte del campo, que era el que los investigaba. Además fue un rol en continuo cambio:

Cecilia: "Pues estaba muy contenta porque...al principio decía: '¡jelines, está observando y ahora está...' ¿no? Pero luego recordé: '¡no, pero si fue un compañero a primeros cuando...en pedagogía... también!' Y luego me dio mucha alegría porque era una forma... como encima era profundización digo: '¡mira qué suerte tengo de conocer también a él más de cerca!'".

Y aunque para algunas el que haya pasado por la escuela como alumno les relaja en cierto sentido:

Serrano: "A mí no me molesta, o sea, no interviene... o sea, yo creo que no hago nada que no... o sea que hago todo lo que quiero hacer, o sea no me corta para nada, ni me molesta ni me... mmm... no sé, no... te veo como un compañero., o sea y además como tú también has pasado por este proceso,

pues eeh... no es como que, supongo que... o sea, te veo como otra persona que forma parte del "Teatro de "La Escucha"".

Realmente hay un cierto seguimiento a lo que hago y sobre todo a lo que apunto:

Marwan: *Claro, pero yo no te veo como antropólogo, yo te veo como un compañero más, entonces no... no noto tu presencia como antropólogo, que está investigando... A veces te miro el cuaderno, a ver qué escribes, pero no sé si estás escribiendo lo que está diciendo Moisés o las reacciones que estamos teniendo nosotros [...].*

Pero sobre todo lo que me resultaba problemático dentro de un campo tan politizado como el que he seguido ha sido, no tanto mi rol dentro del campo sino las expectativas que tienen, sobre todo Moisés, para con la presente investigación:

Iván: *¿En ese camino qué cree que puede aportar la tesis, o qué espera?*

Moisés: *La tesis tiene dos cosas, tiene que traducirse con mucha credibilidad y tiene que ser muy honesta. Y muy honesta para mí es que plantee lo que descubre, y que también abra lo que no entiende, es decir, que también abra el misterio. Creo que no es honesto plantear la tesis con una seguridad, no sé cómo se hace eso científicamente, tú sabes. Queeee una tesis no pretenda responder todo [...] Y esa honestidad es la que espero yo en la tesis, esa honestidad entonces se convierte en un puente, porque dice cosas...y a la vez, eeee obliga al lector de la tesis a que busque, a que investigue (sonríe). Y segundo que sea un paso, una escalera para queeee...subamos a la madurez. Que sea una escalera para un sector de gente que se refugia normalmente en esta zona intelectual, y que tiende a despreciar esto, porque está creciendo porque está tal porque no tiene sus libros...entonces yo si espero de tu tesis un puente...con un grupo humano reticente aaaa este tema. En otro nivel, el hecho de que alguien esté haciendo una tesis de esto pues le da un respeto aaaa (sonríe) gente que tú estés con una tesis al máximo nivel intentando eso, pero a la vez hay mucha gente que dice, "a ¿pero da para una tesis?" y yo digo, pues pa 10 o 12 por lo menos. Y eso pues tiene un efecto psicológico [...] Yo no espero que digas todo lo que yo quiero, de hecho no voy a intervenir, sí sé que hay cosas que son erróneas yo te diré.*

A estas alturas y sabiendo que en cierto sentido lo que Moisés espera de mí es más la figura de un portavoz (Erikson, 2006), lo que espero es haber sido fiel a mis pretensiones de seguir el hilo conductor planteado por Foucault, aunque es normal

que todo lo expuesto no guste, algo que avisa el propio Prats para campos de estas características (Prats, 2007: 102).

Hay un día significativo que he de traer a colación para entender tanto lo que significa para mí la presente investigación como lo que de ella pretende Moisés. Es un registro de campo del 13 de noviembre de 2012.

[...] Hoy lo central del día es que he de comentar desde V-I-O mi proyecto personal con Teatro de “La Escucha”.

Esto debe ser mencionado con detenimiento. En este tercer curso además de los trabajos que hemos de hacer a lo largo del curso que son: EMD, Lectura poética de un libro, Teatro Zero, Micro teatro, Proyecto teatral fin curso, aparte cada uno de nosotros ha de sostener un proyecto que trascienda el curso, un proyecto personal en el cual apliquemos lo aprendido en Teatro de “La Escucha” en un plano profesional.

En mi caso es la tesis doctoral este trabajo y hoy he de defender en clase ante el grupo tal trabajo.

Moisés me ha dicho que pase a la pizarra y exponga qué voy a hacer como proyecto personal.

Verdad Tesis. El teatro es una herramienta de transformación social

Interés Cómo luchar en el siglo XXI

Objetivo Demostrar la necesidad de una lucha que integre C-M-E en el siglo XXI

Tras una breve presentación de apenas tres minutos se le pregunta por parte de Moisés al resto de la clase qué opinan al respecto.

Nadie habla, Moisés recoge el turno, está sentado no en su sitio para no dar la espalda sino desde un lateral, el izquierdo si miramos desde la pizarra.

Él me dice que lo que sostengo es errado pues pone el acento en el teatro que es una herramienta y no en lo que de verdad debe ser el centro que es la transformación social.

Se levanta y va a la pizarra, desde allí comienza a escribir. Yo me mantengo de pie unos instantes, observo a la clase que asiente ante lo que escribe

Moisés y en el caso de Silvia anota en su portátil. Al poco de estar mirando me siento en mi sitio.

V. La sociedad necesita ser transformada

I. El teatro es una herramienta de transformación social.

O. Demostrar la necesidad de aplicar el teatro para la transformación social.

Concreción en proyecto

O. Tesis doctoral

I. Elementos que integran esa transformación social (C-M-E)

V. Usando las claves citadas demostramos que hay transformación social.

1. ¿Qué dice la realidad?

2. Centros de interés hacia esa realidad

3. Objetivos para lograrlo.

Tras enumerar este listado de acciones Moisés dice una frase que recojo con especial énfasis “El día que presentes la tesis nosotros estaremos allí y si sostienes algo que no han defendido hoy te lo recordaremos”

A día de hoy espero haber contribuido no sólo al conocimiento científico sino a los procesos de gestación de militancia política desde la praxis artística y contribuir, como buen discípulo de uno que sabe bastante de antropología aplicada, si no a ser un vocero de Teatro de “La Escucha”, si al menos a darles algunas indicaciones que le hagan mejorar como escuela, pues no dudo de la pretensiones de lucha de dicha escuela, aunque no sean 100% coincidente con las mías.

V. Etnografía. Tras los pasos de Víctor Jara

Pelagueia Vlášova: *¡Tiene que hacerlo! Todo empieza leyendo libros y llegando tarde a casa. Luego vienen los trabajos aquí con máquinas que hay que colgar por fuera de la ventana. Y por delante de la ventana hay que colgar un trapo. Y las discusiones se hacen en voz baja. ¡Que tiene que hacerlo! De repente llega a tu casa la policía y te trata como a una delincuente.*

(La Madre, Bertolt Brecht).

“Todo se construye, incluso la disidencia, que contra lo que mucha gente cree no es una especie de iluminación. Ser crítico, autónomo, resistirse a lo dominante, es una tarea que te lleva la vida”

(Inmediatamente después, Eva Fernández)

1. El espacio sagrado donde hacer teatro

Teatro de “La Escucha” tiene su sede llamada “Sala Metáforas”, en el popular barrio madrileño de Carabanchel, en la calle Papagayos. Una puerta negra de hierro de cuatro hojas, revestida por carteles manufacturados en su mayoría, más propia del viejo garaje que era antes, que de una sala de teatro, nos anuncia que estamos en la “Sala Metáforas”.

No se parece a las típicas salas de teatro comercial que anuncian por todo lo grande con enormes luces sus funciones. Ni a las alternativas, las cuales tienen carteles menos grandes pero igual de luminosos que avisan a cualquier peatón que se está ante un lugar para el teatro.

Los carteles manuales son lo único que anuncia algo. No hay cartel con el nombre de la sala ni luces en la entrada, solo cartulinas con anuncios hechos a rotulador. El único cartel que parece más al de una sala comercial es una lona rectangular que avisa de una obra de teatro de jóvenes.

La entrada a la sala da a un pequeño hall del cual a mano izquierda podemos ver unas escaleras de madera que llevan al despacho de Moisés. Antes de subir vemos un

cartel enorme, de lona, con un niño negro bebiendo agua de lluvia abriendo su boca hacia el cielo.

El suelo de la entrada está recubierto de goma antideslizante negra. Si bajamos por el lado derecho tenemos una bajada en rampa que sirve de acceso a personas con sillas de ruedas. Si seguimos de frente tras bajar dos peldaños llegamos a dos sillones azules individuales y dos bancos que dan a una mesa conformando un cuadrado.

Si bajamos tres peldaños más, estamos ya ante suelo de tarima donde encontramos una nevera llena de cervezas y refrescos. Otro cartel manual anuncia los precios que oscilan entre el euro de las latas y el medio euro los vasos de refresco. El dinero se deja en la huevera de la nevera sin nadie que lo controle.

Al lado de la nevera hay dos muebles de madera. En el contiguo a la nevera hay una cafetera de filtro y a su lado una tetera para infusiones. En los cajones del mueble puedes encontrar desde filtros para café, bolas de infusiones sueltas y en cajas, y palillos varios. Hay bastante desorden en los cajones del primer mueble.

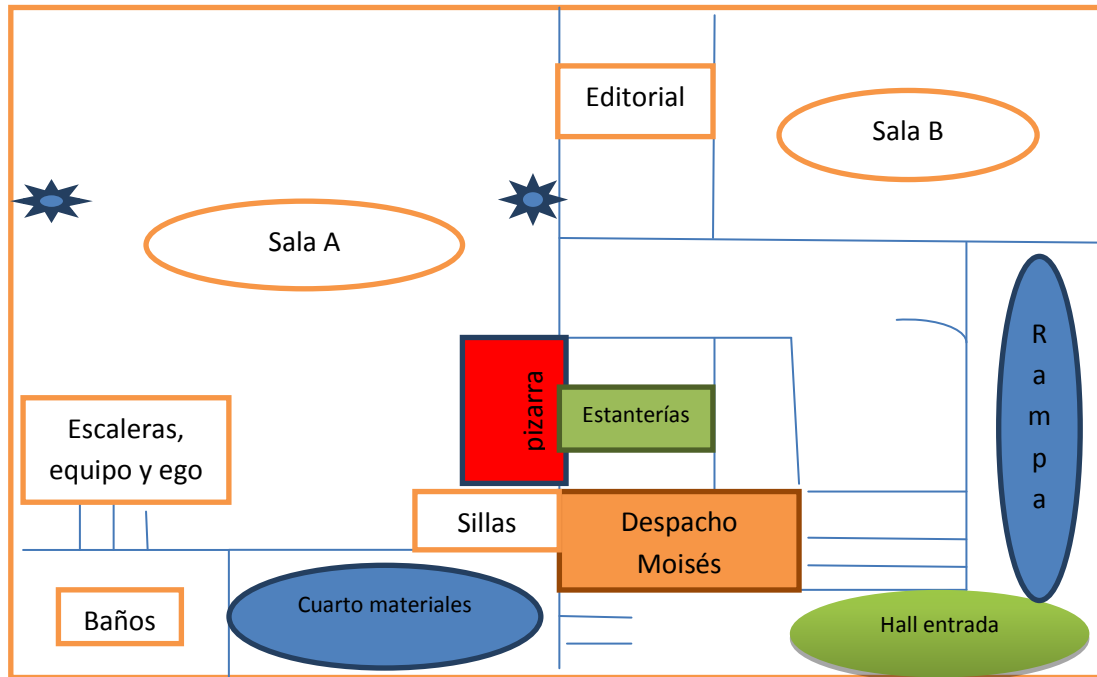
En el segundo mueble encontramos un microondas en su parte superior. En este caso no es un mueble de cajones sino de dos hojas en cuyo interior hay diferentes niveles. Encontramos desde vasos de plástico, platos y cubiertos de plástico, paquetes de café, bolsas de infusiones, azúcar y un sinfín de cachivaches desde gomas de pelo hasta hojas sueltas con informaciones varias.

Cierra este conjunto una vitrina de base negra y con estantes del mismo color. En su interior encontramos algunos libros de los numerosos que ha publicado Moisés: *Baúl Mágico* (libro de pedagogía editado por la prestigiosa Ñaque. Es un libro para el trabajo de pedagogía teatral con niños de 5 a 8 años), monólogos teatrales para hacer "Teatro Zero", libros de poemas y otros de cuentos infantiles. Todos tienen la misma autoría.

La bajada de la rampa tiene colocados diferentes fragmentos del cuadro "Guernica" de Picasso. Estos han sido colocados por mí formando un collage de modo que hay diferentes fragmentos por todo el recorrido. En la parte más próxima a la puerta hay otro cuadro de la fase rosa de Picasso "Los saltimbanquis". Este último alguna vez tiene alguna que otra ironía por parte de los integrantes de la sala y por mí mismo. Nunca hemos comprendido si está por algo simbólico, como el caso del "Guernica", o porque simplemente le gusta a Moisés.

Veamos un plano de la sala a continuación. Elaborado en diario de campo, 2 diciembre 2011:

Figura 17. Plano Sala Metáforas



Elaboración propia.

La sala B es la sala de ensayo y clases más pequeña, tiene unas dimensiones aproximadas de 10 metros de ancho y doce de largo. Tiene una pizarra pequeña, una mesa de madera destartalada (hay que tener cuidado con su parte superior pues no está pegada a las patas) y sillas del Ikea.

Al fondo hay dos estanterías adosadas a la pared, son de hierro, en ellas encontramos desde juguetes para niños hasta cajas con telas y cajas con materiales diversos donde se pueden encontrar desde focos hasta pequeñas cajas de herramientas con materiales para trabajar microteatro.

En la pared de la izquierda hay un mueble de madera con numerosos cajones pequeños (nunca los he contado pero más de 10) en los cuales puedes encontrar desde cerillas, folios y tijeras, hasta tacos enormes de publicidad de prostitución. Continuamente se puede escuchar a Pradera, que es quien lleva la Escuela de Expresión, pidiendo orden en estos cajones. Lo curioso es que bien puedes sacar un dibujo infantil como una tarjeta de contacto de una prostituta.

Esto último merece especial atención. Alguna vez he encontrado a Mar y a Russian recopilando este material en clase preparando algún espectáculo sobre la trata de

mujeres y prostitución. Sentadas en la sala B, clasifican la publicidad, conocen al dedillo a todas las chicas de las fotos haciendo mención cuando encuentran alguna nueva. Todas parecen inmigrantes por las fotos o se puede leer directamente en la publicidad.

Es una práctica muy común ir caminando con algunas de ellas por la calle y ver como no te miran a la cara, pendientes de los parabrisas de los coches para retirar la publicidad, algo que he de confesar yo también hago desde que he hecho el trabajo de campo y he visto esta práctica.

Pese a lo descrito lo más desordenado de la sala está por llegar. No es este el caso de la editorial, la única habitación de toda la sala que está cerrada con llave. En ella los libros están bien colocados en sus estanterías y clasificados. Son todos libros de Moisés. Está cerrada pues es la única que contiene dinero. El dinero de la venta de libros se deposita en una lata de galletas de mantequilla.

Las estanterías que están frente a la editorial están repletas de polvo, es para mí la sala más curiosa de toda la escuela, tiene maniquíes viejos, sucios, llenos de polvo, cajas con sogas, cajas con focos, una tarta de plástico gigante de más de un metro de alta. Esta todo en estanterías pero desordenado de modo que cuando Moisés me manda a buscar algo para alguna de sus clases y me dice que está en esta sala, es casi seguro que finalmente debe ir él a buscarlo porque nunca lo encuentro.

La sala principal es la más grande. Toda de tarima, se accede a ella por una puerta de una hoja y un pequeño anexo a la misma que también se puede abrir.

Es una sala de unos 25 metros de largo por unos 8 de ancho (lo calculo por los pasos que he dado alguna vez tomando estas medidas). Si caminamos por la clase casi al final hay una junta de madera que se ha colocado porque la tarima se estaba levantando. Al fondo en la mayor parte de las veces encontramos unas estructuras de hierro bastante pesadas sobre las cuales descansan las planchas de hierro que hacen el escenario de 6 partes. El escenario ocupa todo el fondo dejando apenas medio metro entre la pared izquierda y el mismo y un pequeño hueco al fondo. Este hueco es bastante peligroso pues si no calculas bien puedes meter el pie dentro. Esta parte de la clase está pintada de negro y tiene dos focos que le apuntan.

La sala principal tiene dos zonas que no están delimitadas físicamente pero sí se marcan bien en el uso de la clase. De un lado la zona de la pizarra y las mesas de burras. Esta zona sería la entrada a la izquierda.

En esta zona se encuentra concentrada la mayor parte de la clase cuando hay carga explicativa de algún ejercicio. Siempre se desarrolla frente a la pizarra. Se usa casi siempre al final de las clases o antes de empezar.

Entre el escenario (cuando está pues a veces se desmonta) y la mesa se suelen desarrollar la mayor parte de los ejercicios de la clase.

Al lado de la pizarra hay un hueco en el cual hay una gran cantidad de sillas (más de 40). Hay sillas de madera verdes con patas de hierro, como las que se usaban en la EGB y otras de plástico típicas del Ikea como las de la sala B. En esta parte entre tanto montón de sillas hay hueco para los dos tablones de madera que se introducen ahí también, así como las burras.

En la esquina inferior izquierda de la clase está siempre una mesa de pupitre antiguo sobre la cual descansan los altavoces. En esa esquina hay una escalera de 4 pasos. Este ha sido mi sitio durante los dos primeros años de seguimiento. Para ser más concreto el peldaño tercero, dejando descansar el codo en el rellano de la escalera.

Al final de dicha escalera encontramos el baño. El olor a humedad y productos de limpieza es bastante intenso. Este tiene dos zonas diferenciadas. De un lado el WC que tiene una pequeña ventana opaca y que apenas se puede abrir. En la otra estancia hay un lavamanos y una ducha. En la ducha están siempre los productos de limpieza (cubo, fregona, barreño con productos). En el lavamanos hay un espejo y a su lado, en el suelo, un escurridor improvisado con bayetas que indica que en el lavamanos además de las manos podemos fregar la loza.

La última estancia que queda por describir (además del despacho de Moisés que describiré más adelante) es el taller. Es la única sala sin más suelo que el cemento. Como en el resto de las salas podemos encontrar desde un ventilador industrial bastante grande y pesado, herramientas, libros, papeles por todos lados. Es una sala donde debes agacharte a la mitad cuando quieres recoger algún material como ladrillos, pintura o algún libro, que Moisés guarda en alguno de sus recónditos lugares.

Haciendo un balance general de lo descrito no podemos perder de vista qué se hace dentro de la sala. Es una oferta heterogénea que se puede diferenciar en dos grandes tramos. Las clases de las mañanas son para el grupo de *profundización*. Este grupo trabajo de lunes a jueves de 09.00 a 13.00 horas, dos días con Moisés y dos días por su cuenta.

Las horas de la noche para los dos primeros cursos de Teatro de “La Escucha” y cursos específicos que van variando por año. Generalmente tienen un horario que puede ser de 19.00 a 22.00 o de 20.00 a 23.00 horas.

El otro tramo es el compuesto por las tardes, en ella se desarrolla la llamada *Escuela de Expresión*. Su oferta es variada: clases de inglés, clases para jóvenes de teatro y música y celebración de cumpleaños. La oferta cambia cada año según el número de profesorado con el cual se cuente.

Pero hasta llegar aquí ¿por dónde ha pasado la escuela? ¿Por qué una sala como está tan distinta de otras que conozco como Cuarta Pared? ¿Por qué ese nombre? ¿Quién va a dicha escuela y sobre todo, a qué?

1.1. Breve esbozo histórico

En el caso de Teatro de “La Escucha” se ha pasado por varias etapas ante de llegar a estar situada en el lugar donde se encuentra actualmente:

A) Etapa de trabajo en Cataluña. En Tortosa para ser más exactos, donde se trabaja en la Sala Colibrí. Esta etapa es en la cual Moisés le pone a su escuela el nombre de Teatro de “La Escucha”. Moisés Mato llama a esta fase: “la prehistoria de Teatro de “La Escucha””. Es la etapa que viene marcada por un trabajo de experimentación grupal en dicha sala.

Es una intensa etapa en la cual Moisés va definiendo varios ejes temáticos. Muy inserto en el momento antiglobalización y de auge de las ONG en el Estado y a nivel internacional:

***Moisés:** Impartía cursos, generaba dinámicas de campaña, y hacía espectáculos. Entonces es muy importante en esta etapa del 93-99 muy importante ver esta... esta dicotomía, donde todo estaba creciendo, “Zero a la Izquierda” crecía, esto estaba creciendo, mientras esto crecía, como se diría, exponencialmente, crecía...geométricamente, esto crecía aritméticamente (va haciendo el paralelismo con sus dos brazos) pero a una distancia importante en cuanto a Zero a la Izquierda podíamos tener una versión revolucionaria, ahí no nos cortábamos un pelo, podíamos llegar a un lugar y reventar en cuanto al público... y salir por la puerta de atrás...era muy combativo. Lo otro era todo muy medido, había tensiones pero es verdad que controlábamos, es verdad que en esta época aunque teníamos tensiones políticas teníamos*

alumnos, hemos llegado a tener 400 niños, 100 jóvenes y unos 50 adultos... unas cifras muy buenas, incluso teníamos 7 profesores trabajando que eran ex-alumnos todos, era algo respetado y temido en la Comarca, pero nosotros sabíamos que era la tensión propia, pero la tensión te la marca el contexto, entonces era una tensión para los que estábamos allí fuerte pero... el contexto no daba para mucho más.

En cambio “Zero a la izquierda” sí, estaba muy metido en las campañas del movimiento, aceptábamos invitaciones de ONG y... te salían invitaciones por todos lados, ibas a un sitio reventabas, era algo espectacular...entonces llegamos a actuar hasta en el campo más enemigo que para nosotros era “Manos Unidas”, que era lo más opuesto, para el congreso de jóvenes de “Manos Unidas”. Empezábamos la actuación a las 10 de la noche y para las 6 de la mañana estábamos todavía ahí...o sea era todo una forma de entender la vida, la política el teatro... sin límites.

Es importante entender este momento como contextualización de la escuela que está naciendo en la cabeza de Moisés. Ya podemos observar que van surgiendo nombres que poco a poco irán apareciendo en este escrito, nombres de técnicas que se aplican en la escuela como es el caso de “Zero a la izquierda” que es la compañía que crea Moisés. Recibe este nombre porque en palabras de Moisés, si el cero se escribe con z es un guiño a los últimos y a la izquierda porque es un cero sin valor, como los últimos a los que tanto alude.

También es destacable que en estos momentos ya se esté operando con esa doble vía que marcará mi propio trabajo de campo. De un lado las clases semanales en las cuales Moisés va revelando a un grupo de alumnos determinadas técnicas teatrales y de otro lado el uso del teatro y la performance.

B) Intermitencia con Madrid y Barcelona. Posteriormente Moisés comienza a viajar por el país dando cursos varios destacando Barcelona y Madrid. Primero lo hace de modo efímero hasta llegar a venir una vez por semana a trabajar de modo itinerante en diferentes espacios, desde Okupas como “La Barraca”, hasta garajes de familiares de su alumnado. En esta etapa, tras quemarse la casa Okupa por un descuido con el motor y tras varios incidentes en locales diversos, Moisés va madurando la idea de venir a Madrid porque en Barcelona: “su mensaje choca frontalmente con el mensaje hegemónico nacionalista catalán”.

Este periodo es de especial importancia para la investigación por razones metodológicas y contextuales. Metodológicamente algunos entrevistados pertenecen a este periodo como son los casos de: Eric, Alex, Ale, Mar, Marina o Paola, sin haber realizado observación participante de su proceso. Esto se debe a que he considerado sus casos relevantes, eran los llamados “vieja guardia” por los nuevos miembros de la escuela en el periodo en el cual yo la conozco.

En este caso las entrevistas han sido más propias de una metodología de historia oral, que recoge fuentes de hechos pasados que no han sido recogidos de modo directo por el investigador.

En el caso contextual son de especial importancia pues fue un grupo de personas que recibió a Moisés con tanto entusiasmo que generaron en él la necesidad de instalarse en Madrid.

C) Llegada a Madrid. Una vez en Madrid la sala tiene una primera ubicación en el barrio de Pan Bendito, en la “AA.VV Guernica”. Es ahí donde conozco Teatro de “La Escucha”. Tras mi formación actoral de tres años en la escuela de teatro Cuarta Pared.

Tras estos años aprendí dos cosas, además de técnica teatral basada en el método Stanislavski. De un lado que lo mío no era la interpretación en sí misma sino que esta era una herramienta para obtener otros fines de corte político, de otro lado que mi propio paso por la interpretación no sería nunca un objetivo profesional pero que era un aprendizaje imprescindible para poder investigar mejor el campo teatral.

Por estos dos motivos cuando Fer y Belén, compañeros de Cuarta Pared, me hablaron de una escuela que tenía como página web el nombre de “Teatro y compromiso” no lo dude y me apunté a su curso introductorio en julio de 2008. Ese fin de semana me cambio la vida por diversos motivos que iré desvelando a su debido tiempo.

Para desvelar algunos pasajes etnográficos que transcurren entre los años 2008 y 2010, pese a que en esos dos años fui simplemente un alumno de la escuela y no un investigador, me amparé en el método de la memoria.

Es importante reseñar ese fin de semana de julio de 2008. Fue en ese fin de semana cuando el domingo por la tarde, a la hora de evaluar el curso me siento a la izquierda de Moisés y le recalco que prefiero siempre la zurda más que diestra, este se ríe y me dice que para joder se cambia de lado, quedo a su derecha, esto hace que sea el primero en tener que hablar para evaluar el curso.

Cuando intento tomar la palabra me encuentro con un nudo en la garganta que me impide hablar. Recuerdo que dije que era comunista, no de esos que dicen que lo son y no militan, que yo era comunista de los de carnet y que ese fin de semana había sido una gran experiencia aprendiendo cosas que en mis años de estudio de interpretación no había aprendido. Cuando intento seguir hablando ya no puedo y prefiero callar antes de llorar delante del grupo. Cuando termina la ronda de intervención, la gran mayoría de las más de 20 personas de ese fin de semana está llorando, en aquel momento pensé que entender lo que había pasado era digno de estudio, tenía mi momento patético como Bourdieu tuvo el suyo en el baile del Bearne. La investigación había nacido en su modo latente.

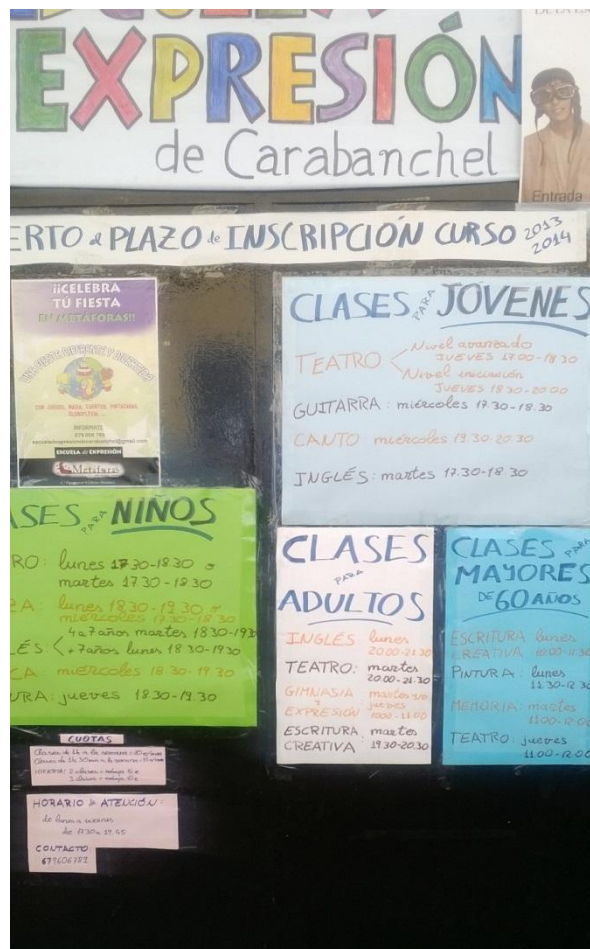
D) Afincamiento en Madrid. Tras algunos problemas con la AA.VV, problemas que nunca fueron del todo explicados, la sala Metáforas se traslada a su sede actual. Es un local comprado por el propio Moisés. Lo explica como una clara apuesta vital que se ve marcada por el cambio de Cataluña a Madrid con su mujer y sus tres hijos y por la compra del local.

Como se puede apreciar en las fotos, la entrada a la sala, atiborrada a carteles hechos a mano por alumnos, en su gran mayoría, anuncian que estamos ante un lugar más parecido a un centro social o casa de la cultura que a un espacio de teatro.

Pese a la amplia oferta de actividades que se muestran: Apoyo escolar, clases de inglés, guitarra, celebraciones de cumpleaños etc., la actividad estrella son las clases de Teatro, cuyo componente social me permite definirlo como “pliegue teatral”, en palabras de Richard Schechner:

“Los pliegues no están en el borde, no son marginales sino liminales. Están en los centros reales y conceptuales de la sociedad, como las arrugas en la faz de la tierra. Esos pliegues son lugares para esconderse, pero sobre todo señalan zonas de inestabilidad, disturbio y cambio potencialmente radicales en la topografía social. Los cambios siempre son “cambios de dirección”, es decir, cambios de algo más que de técnica.” (Schechner, 2000: 85).

Figura 18. Entrada a la sala y cartelaría



Autor: Iván Alvarado.

Figura 19. Entrada a la sala y cartelaría. Trabajo de campo



Autor: Iván Alvarado.

Pese a la centralidad de lo teatral debo señalar que no se desarrolla un tipo de teatro como el que se estudia en la mayoría de las escuelas de interpretación de Madrid. En las escuelas de teatro de la capital se enseña interpretación basándose en un método concreto. En Cuarta Pared, por ejemplo, se enseña desde el Método Stanislavski, basado en las acciones físicas. En el caso de Teatro de “La Escucha” no está tan claro por parte de sus integrantes que lo que se haga sea teatro:

Laboa: [...] *Iba bastante nerviosa y luego pues la verdad que fue mucho más fácil porque a mí me daba la impresión que más que ejercicios... o no sé... más que teatro, la idea que tenía yo de teatro, pues estábamos haciendo más bien ejercicios de casi como de... conocimiento, tanto de autoconocimiento como conocimiento de otras personas y bueno me resultaba... en ese sentido me resultaba bastante fácil.*

Libertad: *Después fue muy loco porque cuando decidí quedarme acá, que pillé la casa en el pueblo, el Quique me mandó un mail y me acuerdo, una semana antes de que empezara el curso y me dijo: ‘esto no es teatro , o sea que no tengas problema’, porque yo con el Quique en Bolivia había hecho un cursillo de teatro y que él lo había dado y entonces me dice: ‘acá no tienes que actuar así que no te de miedo pero yo creo que te puede interesar, te lo mando’ y solo leí sus palabras y dije: ‘voy a ir’.*

Estos comentarios parecen paradójicos para una escuela que se autodenomina teatral. El asunto se complejiza además con el mencionado calificativo de social añadido al del nombre teatro. Se genera en sus miembros una sensación de activismo político que aleja a la escuela de la teatralidad convencional que se liga a aprender técnica teatral con sus correspondientes asignaturas (voz, expresión corporal, interpretación) y acercándolo más al activismo político:

Ibáñez: *El teatro para mí es el vehículo o sea, es decir, yo... sea, es decir, para mí es el vehículo, el Teatro de “La Escucha” a mí me parece una organización, un movimiento una corriente que, que excede lo teatral, excede lo teatral, yo no soy actor, no es mi campo profesional, bueno, sí, tengo una compañía de microteatro pero yo no me dedico a eso, ¿no? Eh... y yo entiendo que Moisés como actor, director teatral él quiera sostener que el Teatro de “La Escucha” es ante todo una corriente teatral, ¿no? para mí es una corriente política que utiliza como vehículo el teatro,(...). yo sobre todo lo que yo saco del Teatro de “La Escucha” es herramientas teatrales para militar, yo es lo que yo saco, o sea, es decir, y yo me doy cuenta ahora, yo no me*

metí en el Teatro de “La Escucha” para ser actor, ni he sacao cosas del Teatro de “La Escucha” para ser actor, en el proceso me planteé dedicarme a la interpretación, eh... cuando entré en el Teatro de “La Escucha” me lo planteé en un momento dado, porque era todo lo que yo recibía era interpretativo porque son todo herramientas teatrales en el fondo, porque es una escuela de teatro, y yo sí que hubo un momento en que me planteé eh, a lo mejor este es el camino que quiero seguir, luego me di cuenta que no, y me di cuenta que yo entré en el Teatro de “La Escucha” para buscar herramientas teatrales y es con lo que yo me he quedado y con lo que yo eh, utilizo o intento utilizar...

Este comentario es sostenido por más miembros de la escuela que ven la escuela como una plataforma política más que teatral:

Laboa: *Pero seguro que hay cosas bueno primero que te mantiene en mmmmm... vamos a decir como que en la lucha, te mantiene ahí no y tú tienes la sensación de que algo estás haciendo y como tampoco pues experiencias de voluntariado, militancia [...] Si sales a hacer una pintada o si sales a... mmmm a repartir panfletos o si haces una actuación en la calle o si lo haces en la escuela pero vienen 50 personas sientes que algo estás haciendo para cambiar el mundo y bueno al final también es un un aprendizaje de mmmm de varias.... técnicas que luego te pueden servir para temas completamente diferentes. Pues yo utilicé ejercicios de contra discurso para temas de formación en mi empresa por ejemplo.*

El propio marco teatral y performativo se presta a esa sensación de militancia que describen algunos de los agentes investigados porque hay algo que mostrar en público, hay que comunicar un mensaje, ya sea en la propia sala o en la calle.

Es por eso por lo que veo adecuado hablar de las clases de Teatro de “La Escucha” como: “espacio social de discurso oculto” (Scott, 2003: 176), porque cada noche un grupo de personas se reúne en sala Metáforas o hace una performance en la calle para reconvertirlo en un lugar de teatro en el cual se trama algo contra el sistema hegemónico, o al menos eso pretenden, donde sus palabras de denuncia contra el sistema son escuchadas, mejor dicho, llevadas a escena, primero como ensayo y posteriormente como obra teatral o performance.

Me amparo para la definición de lugar en Marc Augé para quien el lugar es un espacio cargado de sentido y que se define por tres elementos centrales: identificador, relacional e histórico (Augé, 2008: 58).

Para la mayoría la “Escucha” (es así como le denominan coloquialmente) es un lugar donde aprender un modo de ver la vida, generándose en algunos casos una subcultura distintiva (Scott, 2003: 196), una manera común de ver el mundo:

***Bebe:** Hombre la parte de... desenmascarar la realidad aparente ¿no? o sea, de no... de no quedarte con lo que intentan venderte un poco que eso también o sea a mí, se le quedó metido y yo, o sea, fue como ver, yo qué sé desde las noticias hasta la estructura social ¿no? El día a día cómo te lo ponen cómo detrás de eso hay una intención eh... política, económica y de poder y... cómo comprendiendo eso tú de alguna manera puedes desafiarlo ¿no? o puedes hacer que se tambalee. Esa idea yo creo que para mí fue, o sea, aprender a tener esa mirada desenmascarar un poco fue la clave del curso porque no la tenía antes...*

Es la incorporación de ese modo de ver el mundo lo que destacan muchos sujetos de la investigación, visión del mundo que tiene diferentes niveles de involucración como intentaré demostrar. Sin embargo, no puedo ahondar en este camino de visión del mundo sin antes detenerme en tres aspectos relevantes.

El primero de estos aspectos es el porqué del nombre Escucha frente a la infinidad de nombres que podría haber seleccionado Moisés. Aprovecharé este punto además para introducir los tres paradigmas de la escuela. El segundo aspecto es la figura de Moisés como aspecto central de la escuela, sin él no existiría Teatro de “La Escucha”. Sólo entendiendo estos dos puntos podré adentrarme en el tercer punto, el que lleva al camino bidireccional que va del teatro a la vida y de la vida al teatro.

2. Los tres pilares de Teatro de “La Escucha”

Los tres pilares de Teatro de “La Escucha” son los siguientes: a) Perspectiva desde los últimos, b) Noviolencia y; c) Promoción. Estos tres pilares son repetidos hasta la saciedad en el proceso que viven los integrantes de la escuela.

Son los tres principios sobre los cuales se sustenta el marco filosófico de la escuela, la punta del iceberg de un entramado filosófico de mayor calado que iré desgranando a lo largo del presente bloque:

Moisés: *Hay dos elementos, que tú siempre me los has escuchado muchas veces, y desde ahí ha tenido todo el mundo revisar si somos coherentes o no, lo hemos dicho, son: la violencia estructural y manipulación de la conciencia en un mundo dinámico y complejo, ahí tienes el esquema, nosotros desde ahí trabajamos.*

Y ahora, horizonte: Promoción, Noviolencia, Perspectiva desde los últimos (asiento) ahí tienes el esquema, entero (enfatisa), entonces nuestros espectáculos tienen que valorarse desde ese punto y yo digo que desde ahí estamos siendo un método, original no, hasta ahora, en la segunda fase probablemente sí, porque vamos orientados a un teatro que además tienen que protagonizar los empobrecidos, o los que están en periferias existenciales, pero lo fundamental es que abra a la trascendencia, por lo tanto a la esperanza, por lo tanto a la lucha, por lo tanto a la militancia pero desde la trascendencia como un valor fuerte de última resistencia, decía, contra este sistema.

Este párrafo ilustra a la perfección la importancia de las líneas maestras de la escuela a las cuales se refiere Moisés como horizonte. Voy a ir detallándolas una por una. Al mismo tiempo hay una serie de interrogantes para el siguiente punto: ¿quiénes son los empobrecidos?, ¿es legítimo hablar de pobres sin estar los pobres o se puede hablar de pobres sin serlo económicamente?, ¿a qué pobres se refieren en Teatro de “La Escucha”?, ¿tiene correlación estética lo que se sostiene?, ¿cómo se puede responder a este horizonte desde el teatro y la performance? Todas estas preguntas van encaminadas a responder solamente al primer pilar de la escuela, pero cada uno de ellos conllevan una serie de preguntas que van a responder, tal y como recomienda metodológicamente Prats, al entramado filosófico de la misma para comprender su traducción escénico primero y vital después.

2.1. Perspectiva desde los últimos. El papel del otro ausente

Teatro de “La Escucha” debe su nombre a una clara influencia de la filosofía personalista francesa de posguerra. Se entiende como personalismo: “toda corriente de pensamiento que considera a la persona como base fundamental del sistema filosófico, o la que confiere a la persona el valor fundamental” (Aróstegui, 1978: 375). Es coherente con sus tres principios al no pensar nunca en atentar contra la persona (noviolencia), en que esa persona crezca como tal (promoción), y en tener la visión de los empobrecidos presente (visión desde los últimos). El propio Aróstegui avanza que

la corriente personalista que más vigencia ha tenido en el pensamiento actual, suele caracterizarse por proclamar la dignidad de la persona y su trascendencia a la divinidad.

Nombres como los de Guillermo Roviroso, Tomás Malagón o Julián Gómez del Castillo, insertos en dicha corriente, y a los cuales iremos conociendo a medida que desarrolle esta parte, son una clara influencia teórica y de vida para Moisés:

Moisés: *Julián ha sido una referencia desde siempre, fue una persona que ni puta idea de teatro, pero...que si ha sido con una intuición como no he conocido a nadie en el mundo, por supuesto muy superior a Boal y toda esta gente, con una intuición militante, fuera de serie... yyy...., por tanto referencial, una persona que consideré que me ha estado apoyando todo este proceso y ha iluminado cosas que sin tener ni idea pero por la forma de tomar posiciones militantes yo fui entendiendo lo más importante del Teatro de “La Escucha” que era un teatro militante, es decir, sin la figura de Julián el Teatro de “La Escucha” no tendría la impronta militante que tiene...pero qué he aprendido Julián.*

Indispensable conocer la obra de estas personas para entender la territorialización del marco ideológico de Moisés y por ende de la propia escuela, pero debido a su importancia dedicaré un punto específico a tal empresa.

En lo referente al nombre seleccionado por Moisés, la influencia de algunos de estos autores es tal que, al igual que Augusto Boal influido por la obra de Freire título a su obra cumbre “Teatro del oprimido”, Moisés llama Teatro de “La Escucha” a su escuela influido por una obra de Guillermo Roviroso “La virtud de escuchar”.

Lo que se pretende desde “La Escucha” es desplazar el centro de atención del propio yo hacia el encuentro con el otro. Guillermo Roviroso critica duramente que vivimos poniendo la centralidad en el yo, tanto cuando se habla como cuando se aparenta escuchar.

Lo que propone el autor es poner a Cristo en el centro en vez del yo. Lo que llama: “La gran sabiduría del negarse a sí mismo” (Roviroso, 1962: 24), este proceso se obtiene mediante el proceso ascético de la escucha, el cual se compone de tres pasos: a) conocerse a sí mismo; b) corriente de simpatía hacia el otro al saber que compartimos los mismos males y c) colaboración y ayuda mutua para corregirnos (ibídem: 56).

Sin embargo surgen varias dudas por parte de algunos agentes en esta apuesta hacia la otredad que plantea “La Escucha” pues se habla de otros, los pobres, que no son el grueso de la escuela:

Filio: ...hay una cosa, yo veo que el “Teatro de “La Escucha”” por su filosofía se junta mucho con el tema de los últimos, lo que tú has dicho. Yo sí veo que este teatro intenta rescatar eso, esa sencillez, esa humildad, esa... ese compartir, ¿no? Lo que pasa que también hay una tendencia en poner a los pobres, a los últimos en ‘ay, son humildes, no hacen nada’. No hacen nada no, gente mala hay en todo el mundo, gente arrogante hay en todo el mundo, seas pobre, seas rico, da igual. Una cosa es que sea empobrecido, otra cosa es que sea un arrogante de mierda, eso es otra cosa, eso es como... hay un marco que intenta poner a los pobres como ‘ay, pobrecillos’ pobres de dinero, pero en otras cosas son ricos eh. No sé si al “Teatro de “La Escucha”” le falta irse de verdad a Sudamérica o a África para desde allí hablar de los pobres, no desde aquí”.

Esto no solamente es visto por algunos sujetos sino incluso por parte de Moisés para quien es un gran problema:

Iván: Has hablado antes Moisés de los pobres, cuando aquí hablas de los últimos, ¿Dónde están los últimos aquí en “La Escucha”? [...] aquí se habla siempre de unos últimos que...que no están, que no están aquí presentes ¿Cómo enfocas este asunto?

Moisés: Primero con tensión, es decir, para mí que no estén es un problema (risa de Moisés), yo quiero que estén... pero hombre soy lo suficientemente razonable para darme cuenta que si empiezo en Madrid y empiezo a hacer las bases de un método nuevo, pues bueno, voy a tener el público que quiera venir porque yo tampoco elijo quien viene. Pero me doy cuenta que (SIC) una escuela que decido que sea autogestionaria por tanto hay que vivir de ello y yo tengo tres hijos, tengo que comer, tengo que tal...entonces me doy cuenta de que también hay una estructura que no ha hecho fácil que el pobre sociológico que no va a pagarte las clases nunca que tal...pues está un poco oscuro para mí eso es una tensión permanente.

Se presente una diatriba interesante. En “La Escucha” se habla de los últimos constantemente como uno de sus pilares fundamentales, sin embargo esos últimos no están más que representados en escena, no son parte de la escuela.

Su papel está representado en escena pero no son pobres los que integran la escuela. Los podemos ver: a) en la estética de las escenas (ver figura 20), b) en los textos usados en las obras, ya sea por texto directo o por su uso indirecto, c) en las reivindicaciones performativas y políticas y d) en los discursos en clase de Moisés Mato.

Figura 20. Niña esclava



Autora: Paola B.

En la figura podemos ver a dos alumnas de primer año haciendo una técnica llamada “cartelación”. Consiste en llevar un mensaje que lleve un juego implícito, en este caso “SINTuMIRAR-CONSUMorIR” en clara alusión al consumo como práctica que permite la pervivencia de las grandes empresas, en este caso de las textiles.

El cartel lleva una acción performativa de denuncia en la cual podemos ver a dos actrices, una con ropas de marca y bolsas de marcas comerciales, mientras la otra la lleva en una carretilla simulando ser una niña que trabaja en una empresa deslocalizada. Acciones como estas son significativas en la escuela pero son vistas con reticencias por algunos de los sujetos de investigación:

Mala Rodríguez: *Porque yo ese método, claro yo quizá también porque me tocó de niños soldado en Angola, ¿qué coño sé yo de niños soldados en Angola? Yo puedo hacer de mujer joven española con un trabajo precario, me hago en teatro foro cojonudo, porque es mi vida. A lo mejor tú puedes hacer*

de... o los dos podemos hacer de... doctorando si beca, y hacemos un teatro foro de puta madre, pero claro, de chavales que han crecido con un arma en las manos, yo qué coño sé, yo he tenido la suerte o la desgracia de crecer aquí y no he cogido un arma en mi vida. Esto me pone en la tesitura de analizar la alteridad el papel de los últimos, como se les llama a los empobrecidos dentro de Teatro de “La Escucha”.

Por parte de Moisés esto es necesario porque significa trasladar el centro del conflicto hacia los problemas de los más débiles dejando de poner los conflictos que nos afectan en el centro del análisis. Esta es una de las características que acercan “La Escucha” a pensadores de hondo calado espiritual como Emmanuel Levinas. En Teatro de “La Escucha” el desplazamiento del yo hacia los problemas del otro recuerda al concepto de alteridad de Levinas. En palabras de José Antonio Sánchez:

“La reflexión de Levinas está profundamente marcada por la experiencia de la guerra y la cosificación del ser humano. La guerra suspender la moral, suspender el cara a cara y sustituye el discurso por la acción violenta, por la destrucción, por la negación de la trascendencia manifiesta en la muerte de otro” (Sánchez, 2007: 186).

De igual modo, desde Teatro de “La Escucha” se pretende poner rostro al sufrimiento del otro, en este caso de los empobrecidos ya sean de origen africano, como el caso de los “Círculos del Silencio”, o de las condiciones de los trabajadores de la industria textil en el sudeste asiático, como es el caso del montaje *Tirar del hilo*, o recurriendo desde las vivencias de primera mano que viven sus alumnos en sus áreas de interés, algo que veremos cuando describa el proceso curso por curso.

Para Levinas los seres se relacionan entre sí a partir del dolor, este es el punto de partida del encuentro con el otro en ese proceso que llama “cara a cara” la cual define como:

“La situación de cara a cara representaría la relación misma del tiempo; la invasión del porvenir por parte del presente no acontece al sujeto en solitario, sino que es la relación intersubjetiva. La condición del tiempo es la relación entre seres humanos, la historia” (Levinas, 1993: 121).

En el caso de Teatro de “La Escucha” se legitima esa necesidad de cara a cara, haciendo uso del concepto violencia estructural. Este término es sumamente interesante en su particular aplicación desde Teatro de “La Escucha” para entender la pretensión movilizadora de la escuela. Para Teatro de “La Escucha” la violencia

estructural es aquella que se da en diferentes niveles de la sociedad y que nos implica a nosotros directamente.

Veamos un nuevo ejemplo etnográfico que se desarrolló en la tercera sesión del primer nivel. Diario de campo. 17 octubre 2011:

Vampiro. *Tras este ejercicio le pide a la clase que disponga una serie de sillas a la altura de la puerta, en línea donde estaban sentados y divide dos grupos. Uno pasa a sentarse en el suelo delimitando el espacio junto a las sillas y a los lados por las paredes. La otra parte de la clase con ojos tapados. Uno de ellos hace de vampiro y debe vampirizar al resto dándoles un beso en cara. La persona besada puede vampirizar al resto. Este ejercicio tiene otra modalidad que es que uno vampiriza y una vez que ha sido vampirizado el otro si le vuelve a vampirizar queda sanado.*

El ejercicio genera en los participantes dos tipos de comportamientos, o bien se huye del posible vampiro por un lado o se le busca cuando existe la regla de sanación.

Moisés tras el ejercicio explica el juego. Es en este momento cuando adopta un tono de voz de cierta solemnidad, no es el tono que usa para explicar los juegos que es más jovial. Se pone serio y desde esa seriedad que suele ir acompañada de una mano en el bolsillo o con el rotulador de pizarra y anota algo en ella. Esta actitud provoca que gran parte de la clase corra literalmente a por sus libretas y anote.

En este caso ha ido a la pizarra para explicar el juego del vampiro.

Moisés sostiene que es un juego que refleja muy bien la lógica de la violencia estructural pues hay un momento en el cual la mayoría revierte una situación de violencia sobre la minoría y que en su segunda acepción se refleja claramente una doble lógica de huida y de búsqueda.

He elegido este extracto al considerar que en él podemos ir observando como es la lógica de una clase que guarda generalmente el mismo esquema de, juego más explicación, siendo indisoluble la unión de uno con el otro y en la mayor parte de los casos con este orden.

Cómo se define literalmente violencia estructural en el campo, veamos unos fragmentos de apuntes colectivos hechos durante un curso de Teatro Foro recogido en diario de campo, 4 junio 2012:

Cuando surge esta técnica teatral en Iberoamérica, vinculada al Teatro del Oprimido de Augusto Boal en los años 60, el campesino brasileño, era muy consciente de quien estaba ejerciendo una opresión directa sobre él: El terrateniente. El teatro foro respondía a esa violencia directa.

En cambio hoy, en la sociedad post industrializada y globalizada del S.XXI, ¿Quién es nuestro terrateniente? Hoy la violencia fundamental que se está ejerciendo en el mundo es estructural, una violencia invisible pero letal, que nos hace responsables a todos de los grandes problemas de la humanidad. Hoy todos podemos ser enemigos de los otros (parados contra inmigrantes, pobres contra pobres,...).

Toda sociedad se organiza sobre una estructura que cuenta con cuatro dimensiones/realidades: Dimensión económica, dimensión política, dimensión social y dimensión cultural. Hoy, la jerarquía estructural del mundo está organizada contra la dignidad del ser humano:

- Dimensión económica: todo tiene un precio. Minoría consumista con cadenas de oro a costa de mayoría hambrienta.*
- Dimensión política: Control de líderes. Intereses de los poderosos, antes que el bien común.*
- Dimensión social: Sociedad civil dividida y debilitada.*
- Dimensión Cultural Vacía.*

Esta jerarquización estructural, hace que toda injusticia tenga causas económicas, políticas, sociales y culturales, es lo que Johan Galtung llama violencia estructural.

No debemos abordar la realidad, fragmentándola y aislando los problemas unos de otros. Toda violencia directa (guerras, paro, esclavitud,...) se explica por el engranaje de estas cuatro dimensiones y por nuestra responsabilidad. Hoy nadie puede ser neutral, todos formamos parte de este sistema; por acción u omisión.

La oposición contraria a las manifestaciones de una violencia directa, como las guerras, la tortura, el maltrato, secuestros, terrorismo,... forma parte de una conciencia universal contraria a toda forma de destrucción del hombre. Pero no debemos olvidar que el grado de manipulación y contradicción en el

que se inserta dicha conciencia con respecto, no a nuestro saber, sino a nuestras formas de vida que genera una mentalidad en nosotros educada perfectamente para sostener (inconscientemente quizás) la violencia estructural, una violencia mucho más criminal, aunque indirecta.

Recapitulando lo dicho hasta ahora vemos que la violencia estructural es para Teatro de “La Escucha” una violencia invisible de la cual formamos parte todos los miembros de la sociedad y que es permitida por manipulación ideológica.

Sin embargo, si confrontamos este término con el uso que le da Johan Galtung, hay ciertas diferencias. Para el noruego la violencia estructural no tiene un emisor directo como la violencia directa. Proviene de la propia estructura social: entre seres humanos, entre conjuntos de sociedades y en el interior de los humanos, hay una violencia indirecta que emana de la estructura de la personalidad. Sus dos formas más conocidas son represión y explotación (Galtung, 2003: 20).

Pese a que el uso de violencia estructural en el campo y en la teoría coinciden en que es una violencia invisible y proviene de diferentes estructuras sociales tienen algunos puntos que debo matizar.

El primero de ellos es que para Galtung la violencia estructural también se da en el interior del ser humano, algo muy interesante pues se entra en la parcela del individuo y cómo opera esa propia violencia no sólo en relación con otro (explotación), sino en relación con uno mismo (represión).

El segundo punto es que para Galtung la manipulación ideológica es parte no de la violencia estructural sino de la violencia cultural la cual toda ella es simbólica (reside en religión, ideología, arte, medios de comunicación, educación). Su función es sencilla, legitimar la violencia directa y estructural. Está ligada, más que al concepto de violencia, al de poder. Poder cultural (violencia cultural), poder económico y político (violencia estructural), poder militar (violencia directa) (Galtung, 2003: 20).

Este ejemplo de la violencia estructural me es válido para poder referirme con posterioridad a dos puntos: a) la figura del maestro se legitima por las prácticas del grupo que nunca cuestiona lo que se dice en clase (salvo contadas excepciones) y; b) si se equipara violencia estructural a una violencia que me hace responsable (a diferente nivel) de la violencia directa, me convierte en culpable y hace funcionar el cara a cara, al cual aludía Levinas, al conectarme con el sufrimiento del otro.

Este cara a cara, no obstante, es simbólico, pues “La Escucha” no es una escuela a la cual puedan tener acceso los pobres, como ya he dicho, pero están presentes no sólo en el modo de trabajar las escenas sino en los discursos de clase del propio Moisés. Diario de campo (transcripción con grabadora). 18 Julio 2011 “A Desalambrar” Discurso Moisés Mato (Colegio en Arturo Soria):

Buenas tardes, (les responde el auditorio) es evidente que en 40 minutos y utilizando sólo la voz no voy a poder responder a muchas cosas de cómo funciona el Teatro de “La Escucha” lo que si voy a intentar explicar es a dónde vamos y por qué queremos ir ahí.

Queremos responder a la realidad y no encuentro ninguna otra razón para hacer un teatro político, social, de intervención, un teatro comprometido, que no sea responder a la realidad, especialmente a la realidad de los... (Ralentiza el ritmo) humillados, de los últimos, de los nadie, esa es la razón.

Frente a un sistema totalitario Teatro de “La Escucha” es un sistema, un método de trabajo que lleva a cambiar cosas en la vida.

Teatro es por encima de todo un medio de comunicación. El teatro es clave, sí, el teatro es una herramienta sí, pero por encima de todo es un medio de comunicación.

Nuestro teatro se llama Teatro de “La Escucha” por su vocación. Trabajamos para hacer evidente lo evidente “El hombre no es un problema es un negocio”.

La ONU llama al hambre enfermedad. Se le llama a las cosas de modo que no nos vaya muy mal. Lo califica de guerra del lenguaje.

T.E afronta la realidad tal como es.

Qué define el sistema actual:

- *Dinámico. Un teatro que transforma debe afrontar el dinamismo de la realidad.*
- *Complejo. Debemos estar formados en antropología, sociología, economía, porque hacer teatro social sólo con teatro es muy pobre.*

- *Violencia estructural. Nos implica a todos. Estamos en el momento en el que ya no es posible ser neutral. El que dice que es neutral ya se sabe de qué parte está.*

Narra un cuento:

Cuento de los monos y los plátanos: Se hizo una vez un experimento en el cual colocaban a 5 monos en un mismo lugar y en el centro del mismo un plátano. Todos los monos iban conectados a un cable que da corriente eléctrica. Cuando uno de esos monos se acercó al plátano lo pelo y se lo comió. Todos vieron que efectivamente era un plátano. La segunda vez colocaron nuevamente un plátano pero ahora cada vez que los monos iban a tocarlo les daba corriente. Esto produjo que al tiempo ningún mono fuera hacia el plátano. El experimento continuó introduciendo un mono nuevo que como no sabía que pasaba fue a por el plátano pero el resto se lo impidió. Los 5 monos fueron sustituidos por otros cinco y al final ninguno se acercaba al plátano. Moraleja (cambia el tono a más serio, con una dicción que expresa rotundidad en sus palabras) 5 monos sustituyen a los 5 primeros y no suben las escaleras sin tener la (SIC). El estímulo respuesta ha sido la represión entre ellos.

Teatro de “La Escucha” tiene 14 sistemas actuales e intenta responder a la violencia estructural con ellos.

Teatro de “La Escucha” es un método de cómo los pobres han luchado no violentamente. Esto no lo enseñan en la universidad.

La persona es (dibuja un triángulo en una pizarra que han colocado debajo de la mesa, a la altura de los oyentes y pone las siguientes palabras cada una en un vértice) personal, ambiental e institucional. En lo personal están las agresiones que recibimos. En lo ambiental el ambiente que manipula. En lo institucional debemos luchar por otro tipo de instituciones.

La noviolencia (Moisés siempre dice que debe escribirse unida esta palabra para acercarse más al concepto de noviolencia en Gandhi) siempre ha luchado a favor de los oprimidos sin matar a las personas

El Teatro de “La Escucha” es una mezcla interdisciplinar que se basa en el movimiento obrero que es el grupo no violento revolucionario más importante de la historia.

Se basa en el Ver-Juzgar-Actuar

Se puede avanzar a medida que comprendemos y comprendemos a medida que avanzamos.

El Teatro de “La Escucha” es un sistema con múltiples formas.

El movimiento obrero tuvo la genialidad que ellos también tenían cultura.

Si observamos el discurso, en este caso no de una clase sino de un curso, podemos ver que se articula en un mensaje muy sencillo contado por medio de cuentos muchas veces y que tras un análisis particular de la realidad siempre termina con un claro mensaje de esperanza, que es el que se postula desde la escuela.

Este tipo de discursos de hablar del otro sin el otro es lo que critica desde el marco de la antropología Johannes Fabian, es lo que llama “alocronía” (Fabian, 2006: 143) negando la coetaneidad del otro. A lo que asistimos en el fondo es a una representación del otro desde este tipo de discursos, un otro atemporal. Es por eso que Fabian reniega de la influencia de Levinas para quien: “Nos separamos cuando Levinas se mueve desde otro que es trascendental como una condición sin la cual no podríamos sin la cual no podríamos concebir un pensamiento, en calidad de uno mismo, a otro trascendente, Dios”² (Fabian, 2006: 148).

Es comprensible que la postura inmanente de uno choque con la trascendencia del otro y por ende con la apuesta de “otro” que se hace desde Teatro de “La Escucha”.

Lo que se pretende en Teatro de “La Escucha” desde mi punto de vista, es lo mismo que desde la fotografía postula Susan Sontag, llevar el dolor de los demás a la realidad de los que la ven como noticias (Sontag, 2003), usar el arte para tener presente esa realidad que antes no teníamos, o como diría la filósofa Agnes Heller: “El sufrimiento de la humanidad ha de transformarse en dolor”. (Heller, 1980: 315).

Ambas autoras coinciden en esta última idea, el dolor es lo que se sufre en primera persona, lo que sufren los otros es sufrimiento y hasta que no se convierta en dolor no habrá cambio en las conductas de los espectadores pasivos, la eterna pregunta es ¿cómo se consigue tal efecto? ¿cómo conseguimos prácticas movilizadoras desde el arte, en este caso desde el teatro o la performance?; y en otro orden ¿es lícito tal cuestionamiento sin ser algo que se conozca de primera mano?

Desde el mundo del teatro autores como Rustom Bharucha o David Diamond mantienen la necesidad de trabajar el teatro con la comunidad afectada directamente.

² “We part ways when Lévinas moves from an other who is transcendental as a condition without which we could not conceive of a thinking, acting as self, to a transcendent other –God”.

Bharucha produce teatro desde la India, desde un teatro que se puede considerar en los márgenes de occidente, aunque su producción sea ya citada por autores como Goethe o Hegel. Para dicho autor esto es lo que hace el interculturalismo, al cual califica de callejón sin salida (Bharucha, 2005: 2), en el cual es occidente quien se beneficia del trabajo que se hace en otras partes del mundo, pero no ofrece nada a dichas periferias.

Su crítica va centrada a los autores que actualmente calificamos como Antropología Teatral: Eugenio Barba, Grotowski, Peter Brook y sobre todo a Richard Schechner, que es junto a Victor Turner uno de los adalides de la Antropología de la Performance.

Su propuesta es que se pase de la interculturalidad, en la cual occidente toma en su beneficio otras propuestas teatrales, por otra que denomina intracultural, donde haya un dialogo real entre ambas culturas, por tanto, donde la representación de las dos partes sea real como propone Fabian.

En el caso de David Diamond lo que propone es un teatro producido desde la comunidad para la comunidad a la cual considera como un organismo vivo (Diamond, 2007: 23) que tiene la necesidad de comunicar para intentar resolver sus problemas desde lo que denomina la comunidad viva (ibídem: 24), de hecho, trabajar sobre los problemas de otros es considerado por Diamond como una falta de respeto.³

Esta última propuesta está influenciada, al igual que Teatro de “La Escucha”, por Augusto Boal y el Teatro del Oprimido. Boal es sumamente importante. Para él, el teatro debía ser para correr las mismas consecuencias trabajando directamente con las personas que sufrían las opresiones, sino se corrían las mismas consecuencias se estaba engañando al espectador como narra Boal recordando la célebre cita del Che: “ser solidario consiste en correr los mismos riesgos”, algo que, como mostré, desarrolla tras un encuentro con el señor Virgilio:

“Ahora sí que he entendido vuestra sinceridad estética: la sangre que según vosotros debe derramarse es la nuestra, y desde luego no la vuestra, ¿no es eso?

Después de este primer encuentro –con un campesino auténtico de carne y hueso, y no con un campesino abstracto-, encuentro traumatizante aunque rico, nunca más volví a intentar transmitir mensajes...excepto cuando yo mismo corriera los mismos riesgos” (Boal, 2004: 14-15).

³ Esta afirmación fue realizada por Diamond cuando le pregunte directamente sobre esta cuestión en un taller encuadrado dentro del encuentro ICA 54 de antropología iberoamericana celebrado en Viena en julio de 2012.

Pero si Teatro de “La Escucha” tiene como uno de sus horizontes en los últimos y esos últimos no están en la escuela ¿es un mero simbolismo? No, Teatro de “La Escucha” busca, desde su propia nominación, el encuentro con el otro, desplazar el centro de atención del yo hacia el otro, pero también lo busca en las llamadas por el Papa Francisco “periferias existenciales”.

Moisés: *Yo ahora voy a aceptar el lenguaje del Papa de ir a las periferias existenciales en el sentido de que...de que el Papa está iluminando una cosa que sabíamos todos y él ha puesto un nombre (SIC) de que ya pobre no es el pobre sociológico solo sino que yo acepto, yo ahora tengo que afirmar que aquí hay gente en el Teatro de “La Escucha” que yo puedo integrar dentro de lo que llamamos los empobrecidos aunque no lo sea sociológicamente.*

Esto es sostenido por otros integrantes muy activos en la escuela:

Vargas: *Y la gente, ¿cómo salía? yo diciendo “los voy a matar”, o sea “¡madre mía, qué desastre!” Y todo el mundo -“¡aaaah!” ¿Por qué? Menos, claro, no lleves actores. No lleves a... porque no actuamos para ellos, actuamos para las personas, y actuamos para los que más lo necesitan y entonces aquí es muy difícil porque como tampoco llegamos mucho a ellos. Aquí llegamos, yo creo que en España, y no tienes más que ver la escuela, llegamos a los últimos, no económicamente hablando...*

Iván: *... y entonces, ¿qué últimos son?*

Vargas: *Ah... claro, ¿no? Pues yo qué sé... No tienes más que vernos a nosotros...*

Iván: *¿Qué últimos somos nosotros, entonces?*

Vargas: *Claro, pues yo qué sé... gente muy machacada a veces por la vida, ¿no? Que tiene... pero todos... o sea, yo creo que España, hoy en día, la juventud, si es que... bueno, nosotros todavía somos jóvenes, ¿no? (...) Entonces, estamos muy machacados. O sea, yo doy un curso y todos los que vienen... cada vez, punto número uno, cada vez descubro desde que empecé a dar cursos a ahora que somos más infantiles, pero a un nivel que te espantas... o sea que yo digo “tengo que bajar el nivel muchísimo”. Yo no me acuerdo cuántos años llevo, pero a lo mejor, no sé, ¿ocho años dando cursos? No sé, tendría (...) Y viene gente mayor que yo, la mayoría de las veces. Bueno, mi edad, mayor, veinte y pico, ¿no? Y dices... y esos fueron*

los últimos, también, en este país en el que vivimos. Pues la gente que no encuentra sentido a su vida, que está perdida, que sólo piensa en la juerga, ¿entiendes? Que piensa la solidaridad, ¿entiendes?, como ayuditas, apadrinamientos... con toda su buena voluntad... pero cuando descubren... Aparte dices pero qué fácil... o qué fácil, entre comillas, en un fin de semana, que vean otra cosa, ¿no? Entonces yo creo que la aportación de “La Escucha” es tan fundamental que... por eso, Moisés cuando dice “el tiempo libre”... es que nuestro tiempo libre es todo.

Se da un giro en el uso del término “Los Últimos” acercándose más personas que no son pobres económicamente hablando sino que han sufrido a lo largo de su vida un recorrido que los predispone. Algo más cercano a un trabajo terapéutico en las formas, que político, aunque los fines no sean la terapia.

En este camino de intentar desgranar el nombre de la escuela he intentado a la par analizar algunos aspectos que nos den claves para entender uno de los tres pilares de la escuela, en este caso perspectiva desde los últimos. Haré lo mismo con los otros dos pilares de la escuela: Promoción y Noviolencia.

2.2. La noviolencia. La construcción del no violento como camino

Los tres pilares de la escuela van marcados a lo largo de los años de proceso, se repiten por parte de Moisés en numerosas ocasiones y a veces quebrar alguno de ellos conlleva duros reproches, no solo por parte de Moisés sino por parte de los otros integrantes.

Nuevamente me valdré de los dos años previos al trabajo de campo para ilustrar esto que sostengo. En mi segundo curso como alumno mi compañero teatral por aquellos entonces era Cafrune, juntos trabajamos desde una técnica que se llama “Parábola” acerca del concepto solidaridad. De ese trabajo nació un montaje que llamamos *SolidariDAD* en el cual criticábamos el uso de este concepto desde las ONG.

El trabajo de clase se mostró cuando la sala estaba todavía en Pan Bendito. Al final del mismo decidimos hacer un alegato con imágenes en el cual se reivindicaba el papel de algunos personajes históricos, entre ellos el Che Guevara. Sabíamos que ese icono no tiene buena prensa en el círculo de la escuela por buscar por métodos violentos la vía hacia el socialismo.

Moisés no sólo nos dejó terminar el trabajo de fin de curso usando la imagen del Che sino que no sugirió nada al respecto. Al final del espectáculo, en junio, con bastante calor y sudado tras caso media hora de montaje fui al baño a refrescarme. A mi vuelta veo a Cafrune hacerme señas para que fuera corriendo porque tres integrantes de la escuela estaban criticándonos duramente por poner imágenes de asesinos en nuestro espectáculo. Sin duda habíamos pasado la línea roja para algunas personas.

Cuando al curso siguiente decidimos que ese espectáculo siga rodando por diferentes lugares es Moisés quien nos dice que debemos cambiar el final del mismo, porque una cosa es un trabajo de clase y otra cosa los espectáculos con su sello, él nos dirigió, fuera de la misma.

La Noviolencia es uno de los aspectos centrales de la escuela y la herramienta teatral se presta por su formato a desarrollarla. Una de las citas que más recuerda Moisés al respecto es que “el siglo XXI será no violento o no será”. Esta cita es de uno de los grandes teóricos la noviolencia, Gandhi.

Para dicho autor la principal arma de la noviolencia es la “*Satyagraha*” de la unión de Sat (verdad), con Agra (firmeza) (Gandhi, 1978: 307), aunque, como el mismo Gandhi reconoce, el creador del término es un primo suyo. Es el paso hacia la noviolencia (A-himsa) como una lucha activa gracias a la Satyagraha:

“Era la educación del pueblo. Es mi deber plantear a la gente los verdaderos remedios a sus problemas. Una nación que quiere llegar a ser ella misma, debe conocer todos los caminos y todos los medios para lograr la libertad. Generalmente, incluyen la violencia como última solución; el Satyagraha, por su lado, es el arma de la noviolencia. Considero que es mi deber explicar sus prácticas y sus limitaciones. No dudo que el gobierno británico es un gobierno poderoso, pero tampoco tengo dudas que el satyagraha es un gran medio” (Gandhi, 1978: 359).

Este término es algo más que decir no a la violencia, es una Noviolencia activa gracias a la Satyagraha. La Noviolencia activa es ver, analizar la injusticia en toda su amplitud; luchar para vencer esta injusticia y liberar no solamente a sus víctimas, sino también al opresor (Goss y Mayr, 1990: 64). Eso se consigue desde una visión no violenta del hombre (ibídem: 64-65):

- El ser humano es el valor supremo de todo lo que existe.
- Cada ser humano tiene una conciencia. La lucha no violenta se sitúa esencialmente en el plano de la conciencia con una convicción de que tal conciencia puede ser cambiada.

- Estar dispuesto a pagar las consecuencias.
- Aplicar métodos no violentos.

Figura 21. Pies descalzos



Autora: Irene Tomé

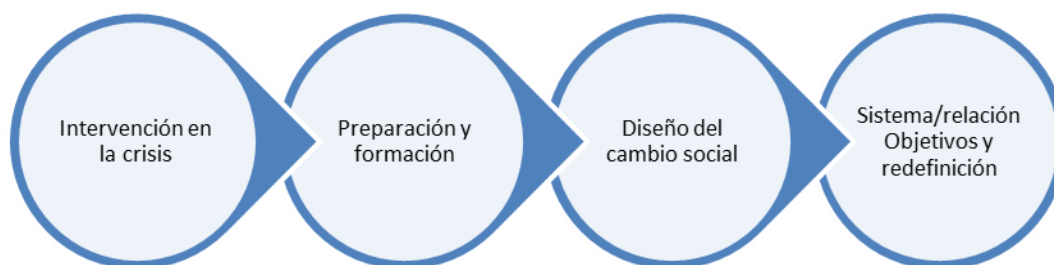
Los autores a los cuales acabo de aludir son una de las máximas influencias en el pensamiento no violento y por ende en Teatro de “La Escucha”. Su línea de argumentación es interesante porque marca desde la praxis como construir un movimiento no violento.

Hay que clarificar además que desde “La Escucha” se defiende el término como noviolencia, todo unido. Uno de los teóricos de la noviolencia, Castañar, propone usar el término noviolencia como término unitario porque no es solo negación de violencia. Sharp, el máximo exponente de la corriente pragmática, el que popularizó la grafía «noviolencia», escrita junta, para referirse expresamente a formas no violentas de acción política (Castañar, 2013: 20).

Es interesante además porque entiende la noviolencia como algo procesual, es decir, no se consigue de modo inmediato, sino que debe ser entrenado, algo que también rescata otro teórico de la noviolencia, muy influido por el matrinomio Goss-Mayr y Gandhi, como es John Paul Lederach: “Si buscamos un impacto estratégico y una construcción de relaciones hemos de cambiar la formación sustituyendo contenido por proceso y transmisión por transformación” (Lederach, 1998: 138).

Para Lederach la paz no se consigue en los acuerdos sino que se empieza a construir desde los acuerdos (Lederach, 1998). La verdadera paz se consigue cuando se instaura una cultura de paz, no quedando está circunscrita a las decisiones políticas sino en los cambios culturales que se pueden generar desde ella. En el cambio del sistema, el parámetro temporal es mucho mayor que en la mayoría de los proyectos:

Figura 22. Tiempos de la intervención en procesos de construcción de paz



Fuente: Lederach, 1998: 106. Autor: Lederach.

Acción Inmediata (2-6 meses) Planificación corto plazo (1-2 años) Reflexión a década vista (5- 10 años) Visión generacional (20 años).

El foco es puesto sin embargo no en la base poblacional sino en la figura del mediador, lo que Lederach llama nivel medio. Esto no significa ver a la población como receptora sino como recurso (ibídem, 1998: 122). Es interesante su postura pues además de tener una amplia mirada temporal tiene claro que no se puede transformar una comunidad si olvidamos alguna de sus 4 dimensiones. Equipara la transformación con una receta, la transformación implica la intervención deliberada para efectuar el cambio. Opera en cuatro niveles:

Dimensión personal: Hace referencia a los cambios efectuados en el individuo. Incluye aspectos emocionales, perceptivos y espirituales del conflicto. Desde el punto de vista de la receta se basa en minimizar lo negativo y potenciar lo positivo.

Dimensión relacional: Cambios efectuados y deseados para la relación. Busca fallos en la comunicación y lleva al máximo el mutuo entendimiento.

Dimensión estructural: Destaca causas subyacentes del conflicto y las pautas y cambios que acarrea en las estructuras sociales. Busca entender causas subyacentes que crean la violencia y promueve mecanismos no violentos.

Dimensión Cultural: Cambios producidos en los modelos culturales de un grupo y las formas en que la cultura afecta al desarrollo y tratamiento del conflicto. Busca entender modelos culturales que contribuyen a la aparición de expresiones violentas

en el conflicto y a identificar, promover y construir sobre los recursos y mecanismos dentro del contexto cultural para responder al conflicto y afrontarlo de forma constructiva (Ibídem: 111-113).

He introducido estas cuatro dimensiones porque me sirven como base para el tercer paradigma en Teatro de “La Escucha”, la promoción.

He dejado este punto para el final pues me parece el más complejo y controvertido de los tres pues es el que se centra de lleno en mi objeto de estudio que es la subjetivación de procesos políticos desde el arte, en concreto la teatralidad.

Esto no es una empresa tan ambiciosa como la que tiene Lederach, yo intento dar respuesta, al menos arrojar nuevos planteamientos a la primera de las dimensiones, la personal, excediendo el resto a las pretensiones de esta investigación.

Lo que me parece interesante rescatar es cómo se inserta en un método de lucha no violento la teatralidad. Considero que el teatro es una herramienta rica para este tipo de luchas pues conlleva la necesidad de poner el cuerpo, al ser un arte vivo. Al mismo tiempo liga muy bien con la no violencia pues es una paradoja el ser al mismo tiempo una denuncia sobre la realidad que se hace desde una ficción.

A su vez, algunas de las técnicas de Teatro de “La Escucha” se parecen muchísimo a herramientas de lucha no violentas que se pueden catalogar de acciones no violentas (Castañar, 2013) como: “La marcha de la sal” en Gandhi, al hacer muchas de sus performances descalzos como “itinerarios descalzos” que consiste en hacer recorridos por el centro de Madrid descalzos; los diálogos no violentos a esas intervenciones directas en centros de poder; o “Círculos del silencio” que es una técnica que se adopta de la oración de los franciscanos en Francia.

Estas técnicas procesuales son sumamente importantes, pero no tanto como se ha pensado el teatro hasta ahora, como un arte para ser visto, sino como un arte para ser vivido porque su poder transformador más potente está en las personas que lo hacen, tal y como defiende Boal aunque, como ya he dicho, lo afirma sin sustentarlo:

“El objetivo principal de este tipo de estéticas es transformar al pueblo “espectador” ser pasivo, en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. No importa que la acción sea ficticia, importa que la acción sea acción. La poética del oprimido no busca ni la catarsis ni la concientización sino la acción misma, él mismo asume el protagonismo de la acción y ensaya soluciones.” (Boal en Abellán, 2001: 157).

2.3. La promoción de la persona. La transformación del ser

Para dar una definición del término promoción acorde a como es usado en el campo, lo más adecuado es remitirme a Tomás Malagón. Para él promoción es:

“La promoción es el elemento ascensional hacia el desarrollo integral y colectivo, querido y realizado conscientemente, en virtud de la madurez alcanzada por la conciencia social y siendo artífices y protagonistas los propios interesados”.
(Malagón, 2002: 45).

Es un concepto, como podemos leer, bastante complejo pues implica términos de difícil objetivación como: elemento ascensional, desarrollo integral o conscientemente. Es esta complejidad y su focalización en la transformación de la persona lo que hacen de este paradigma el central de la investigación y a su vez lo conecta con los otros dos pues sólo se puede promocionar, argumenta Moisés, siendo no violento y luchando por los últimos. La definición que da en sus cursos es la siguiente:

Diario de campo, 11 de octubre 2010: [...] Presenta pues el programa del curso tras antes citar que el objetivo del mismo es buscar la promoción de cada uno, define la promoción como ser más y se hace quitando problemas, es decir, es más libre quien menos necesita para vivir.

Surgen cuestiones inherentes a este apartado pues ¿qué objetiva que hay un cambio en la persona?, ¿cómo se ligán estos procesos de cambio con procesos artísticos?, ¿puede ser realmente transformador el arte? ¿en tal caso, por qué no se ha fundamentado tal presupuesto?, ¿se puede hablar de cambio o realmente asistimos a un proceso de subyugación diferente?

Considero que ninguna de estas preguntas en nueva y mucho menos creo que todas tengan respuesta, o se les pueda dar respuestas desde esta tesis, pero considero que es mi deber intentar abordarlas pues son centrales en la investigación y necesitan, en el caso que sea posible, una toma de partido por mi parte y una objetivación que el personalismo no ofrece.

Comenzaré por usar algunas viñetas etnográficas, extraídas del curso introductorio, para comenzar a debatir sobre este concepto. Diario de campo. 24 septiembre 2011:

Tras este juego se pasa a la hipnosis colombiana que es un juego utilizado por Boal. Consiste en poner la mano abierta enfrente de la cara del otro, a un palmo aproximadamente. Se mueve la mano y el compañero/a mueve su cara

a un palmo de la mano del compañero siguiéndola como si estuviera hipnotizado.

Antes de comenzar este juego dice una frase que repetirá a lo largo de todo el curso: “vamos el máximo sin pasarnos”.

Tras el ejercicio da la palabra al curso para que expresen cómo se han sentido, si mejor siendo guiados o guiando. Este ejercicio tiene una segunda variante en la cual uno pasa a llevar a dos lo cual obliga a tener más atenta la mirada. Siempre les pregunta lo mismo ¿se están escuchando?, ¿están yendo al máximo sin pasarse?

Tras esta variante se pasa a disponer el grupo en un círculo. Moisés siempre les pregunta cómo van, si se están escuchando y todos dicen que sí. Dispone el círculo de tal modo que cada integrante es guiado por el que está a su derecha y con su mano debe guiar al de su izquierda. La consigna es la misma deben ir todos al máximo sin pasarse.

El Círculo en un minuto se convierte en un auténtico caos, se ha roto y cada uno tiene a mirar a la mano que le guía despreocupándose del compañero de su izquierda.

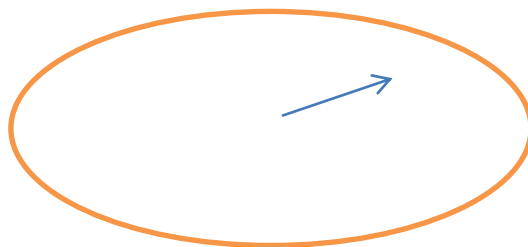
Moisés les dice que esto pasa por NO ir al máximo sin pasarse (ha levantado la voz enfatizando el no). Tras el ejercicio le pide a la clase que se siente en la mesa grande que tiene dispuesta con dos tableros de madera y cuatro burras.

Todos se sientan mirando a la pizarra.

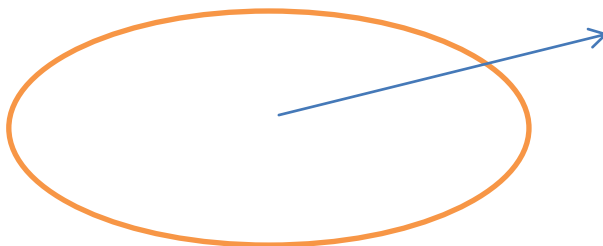
Allí dibuja un punto con un rotulador azul y lo rodea con un círculo (algunos alumnos toman notas, a medida que unos van anotando otros como José piden una hoja y sacan un bolígrafo para anotar).

1. Círculo del paternalismo. En él Moisés les dice que este asistencialismo empequeñece al otro. Comenta que es el que se refleja en nuestros padres hacia nosotros. Cómo somos una generación que ha nacido tras la posguerra nuestros padres nos han educado para que nosotros no suframos lo mismo que ellos y eso nos impide crecer como personas. Cuenta al grupo que su madre, una gallega que emigró desde un pazo de Lugo a Suiza nunca le contó hasta que fue bien mayor que estuvo a punto de venderlo en Suiza

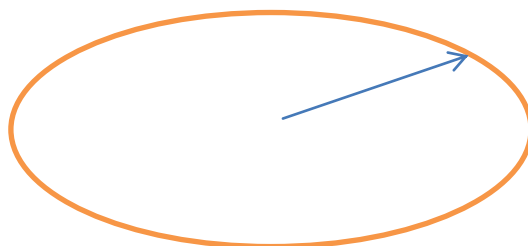
pues le ofrecían dinero por él. No contar ese sufrimiento crea un ambiente de paternalismo empequeñecedor.



2. Guerrilla. Se desarrolla cuando se lleva al otro más allá de sus límites, cada vez que se rompen los límites del otro en su recomposición se hace más pequeño al otro. Lo llama así porque dice que el ejemplo más claro es la guerrilla que intenta imponer desde la violencia sus objetivos rompiendo la comunidad.



3. Máximo sin pasarse. Es el esquema ideal pues es el intento de ir al máximo sin pasarse lo que él califica de promoción hacia abajo. Cuando se respetan los límites del otro se crece como persona y ese crecimiento debe ser hacia abajo. Pone como ejemplo de promoción al movimiento obrero, como el modo de organizarse de los pobres.



Moisés les dice: “si matamos “La Escucha” matamos la comunicación”. Hemos creado una escuela autónoma para poder pensar como lo han hecho otros, como lo han hecho los pobres de este mundo.

Tras la explicación de la pizarra dispone el ejercicio de la guerra de periódicos. En la clase un montón de periódicos que yo voy repartiendo al

grupo para que este los vaya rompiendo al ritmo de una música más movida que la que usa para hipnosis colombiana.

Tras romper periódicos crea una montaña de periódicos en el centro del espacio. Tras ese montón dispone dos grupos. Los dos juegan a tener 6 años, fuera ha nevado pero él no les deja salir a la nieve porque hace frío y les da una clase pelmazo. Reprime al grupo las ganas de salir a jugar con la nieve hasta que entra otro profesor y les deja salir.

El momento de salir es generar una liberación para el grupo que juega con los periódicos como si fueran nieve, juegan a hacer el ángel, a tirarse nieve unos a otros etc. Repite lo mismo con el grupo II.

Tras jugar con la nieve les pide al grupo hacer una improvisación. Han llegado a un planeta. Desde esa consigna juegan a improvisar que los periódicos son elementos de un planeta.

El ejercicio tiene una tercera fase que es la de hacer tres pequeños grupos y cada uno de ellos explorar desde la sonoridad de los periódicos y hacer una banda sonora que el resto escuchará una vez con los ojos cerrados y otra vez con los ojos abiertos.

Tras el ejercicio, aún sin recoger los periódicos del suelo, les pide que desde el suelo donde están sentados los grupos les digan a sus compañeros qué han sentido.

El grupo en general habla del ejercicio como catarsis, como algo liberador de energías. Narran que se han sentido mal ante tanta represión en el momento de estar sentados viendo la nieve y como previamente venían de liberar tanta energía rompiendo periódicos ese momento fue bastante represor para ellos.

En el momento de la nieve Moisés les pregunta si alguno no vio nieve, todos dijeron que sí, en ese momento Moisés les habla de cosmovisión, de cómo se genera una visión conjunta de lo mismo y que por eso funciona el ejercicio.

Tras comentar el ejercicio les pide que vayan a la pizarra. Allí todos se sientan nuevamente y él vuelve a tomar la palabra. Les dice que ir “al máximo sin pasarse” es la lógica de “La Escucha” como escuela, que es el camino de la promoción, que su método es sólo un camino, no el fin en sí mismo, el fin es otro, es la libertad, la justicia etc.

Les explica que el ejercicio tiene tres pasos.

1. Ser niños. Es la verdad. Todos vemos la nieve de verdad y somos niños de verdad porque jugamos de verdad.

2. Planeta es el interés de ir juntos, todos vamos a la par, es la cualidad de ver lo mismo, es la cosmovisión.

3. El objetivo. Tramamos un plan para llegar a un objetivo, crear una música.

Moisés les explica que el proceso comunicativo en “La Escucha” tiene 3 pasos que son las Verdad- Interés- Objetivo.

Mientras la comunicación actual funciona desde el objetivo- Interés- Verdad él propone lo inverso.

Considero que es un buen ejemplo etnográfico para hacernos una idea de cómo funciona una clase tipo. En este caso es un fragmento de un curso introductorio en el cual se acercan los neófitos a la escuela.

De esta viñeta podemos extraer algunas primeras anotaciones: a) la importancia de experimentar desde el juego, b) amplio marco de términos y citas que maneja Moisés como suyos (cosmovisión, ir al máximo sin pasarse, promoción, verdad-interés y objetivo) y; c) la importancia que tiene la lectura de los ejercicios por parte de Moisés.

Estos tres elementos son claves, sobre todo en relación al agenciamiento que de los ejercicios hacen los integrantes, para entender a su vez cómo operan los cambios en la persona, o como diría Moisés, para entender si hay o no promoción.

Esta viñeta sirve también para ir entendiendo la territorialización del pensamiento de Moisés Mato que reside en la filosofía personalista cristiana como he mencionado con anterioridad.

Estamos ante uno de los que considero uno de los puntos más arduos de la investigación. Entender la territorialización del pensamiento de Moisés Mato para posteriormente poder entender desde diferentes ópticas, no sólo la performativa, cómo es incorporada en los agentes de investigación.

3. La territorialización filosófica en Teatro de “La Escucha”

Hasta ahora hemos visto los tres pilares de Teatro de “La Escucha”: mirada desde los últimos, Noviolencia y promoción; y su base filosófica que centro en la corriente personalista y en la noviolencia.

Sin embargo, las influencias que recibe dicha escuela, personalizados en su mayoría en la figura del maestro Moisés Mato, son mucho más amplias. A las ya citadas, corriente personalista cristiana y noviolencia habré de añadir las siguientes: a) Teatro del Oprimido, corriente teatral desarrollada por el brasileño Augusto Boal; b) Teatro político alemán de la primera mitad del siglo XX, destacando Erwin Piscator y Bertolt Brecht y c) Teatro campesino, expresión teatral desarrollada por los chicanos en los EE.UU (Alvarado, 2013: 76).

Es de vital importancia entender que estas influencias que he citado van siempre combinadas con unos esquemas fijos, lo que da un aparataje que ejerce, como veremos más adelante, una seducción sobre el neófito.

Moisés: [...] entonces la ventaja que tiene es que cuando probamos esto ya había un esquema, ese esquema interno que conocéis como: ver-juzgar-actuar. Con lo cual, digamos que había algo que daba consistencia y nos permitía objetivar si una cosa valía o no valía; había unos criterios éticos, había un planteamiento político, de base, dinamismo, complejidad, había unos principios: promoción, respetar a los débiles, noviolencia, es decir,...había una...una maraña de acuerdos...que ya estaban suficientemente validados entre... por lo menos en mi experiencia que me permitía... tener datos.

Esta ha sido una de la mayores dificultades que he encontrado a la hora de entender el territorio filosófico en el cual se engarzaba Moisés y por ende su escuela. Ha sido complicado por dos motivos; de un lado Moisés no cita apenas en clase, de modo que parece que las ideas son suyas originalmente, de otro lado las corrientes de las que bebe no puedo decir que sean exclusivas de una sola corriente, como he dicho antes, lo cual dificultaba bastante entender el discurso, aunque siempre encontraba de fondo la misma clave, la trascendencia.

Por otro lado, hablo de territorialización amparándome en la obra de Félix Guattari para quien la territorialización es entendida ligada íntimamente con la subjetivación:

“Tardíamente en la historia de Occidente el arte se ha destacado como actividad específica, animando una referencia axiológica particularizada. La danza, la elaboración de formas plásticas y de signos sobre el cuerpo, sobre los objetos, sobre el suelo, estaban, en las sociedades arcaicas, íntimamente mezcladas con las actividades rituales y las representaciones religiosas. Las relaciones sociales, los intercambios económicos y matrimoniales eran igualmente poco discernibles de la vida de conjunto de lo que he propuesto llamar los agenciamientos territorializados de enunciación. Por diversos modos de semiotización, sistemas de representación y prácticas multirreferenciadas, esos agenciamientos conducían a hacer cristalizar segmentos complementarios de subjetividad” (Guattari, 2008: 75).

La cita extraída es, sin duda, central para entender el marco de la presente investigación porque al igual que Guattari, el punto central en el cual me baso es la subjetivación de procesos políticos por medio del arte. El primer paso ha sido descubrir y entender el marco filosófico de la escuela para posteriormente indagar acerca del agenciamiento de los mismos.

Para ello, considero imprescindible explicar, antes de seguir, el proceso de trabajo personal del propio Moisés Mato, para posteriormente ir adentrándome en los diferentes cursos que he seguido. El método de trabajo seguido por la escuela es descrito del siguiente modo:

Moisés: *...entonces la ventaja que tiene es que cuando probamos esto ya había un esquema, ese esquema interno que conocéis como: ver-juzgar-actuar. Con lo cual, digamos que había algo que daba consistencia y nos permitía objetivar si una cosa valía o no valía; había unos criterios éticos, había un planteamiento político de base, dinamismo, complejidad, había unos principios: promoción, respetar a los débiles, no violencia, es decir,...había una...una maraña de acuerdos...que ya estaban suficientemente validados entre... por lo menos en mi experiencia que me permitía... tener datos.*

Para clarificar este extracto recurriré a los primeros días de cualquier curso. Son en estos primeros días cuando más incidencia se hace en estos esquemas, aunque se haga hincapié en los mismos a lo largo de todo el proceso, siendo repetidos hasta la saciedad.

Estos esquemas son presentados en muchas ocasiones por medio de triángulos que están interconectados entre sí y que además de en el diario de campo se encuentran en la obra de Tomás Malagón.

Es indispensable, para entender el marco de la territorialización del pensamiento de Moisés Mato, entender que su base filosófica más concreta, dentro del pensamiento personalista cristiano, es el Método Encuesta.

En palabras del propio Rovirosa, que es junto a Tomás Malagón uno de sus creadores, es un distintivo de sus militantes que se basan no en el gregarismo sino en el ver, juzgar y actuar (Rovirosa, 1950).

“Llamamos encuesta a toda investigación que se hace sobre hechos e ideas concretas, con objetos de determinar:

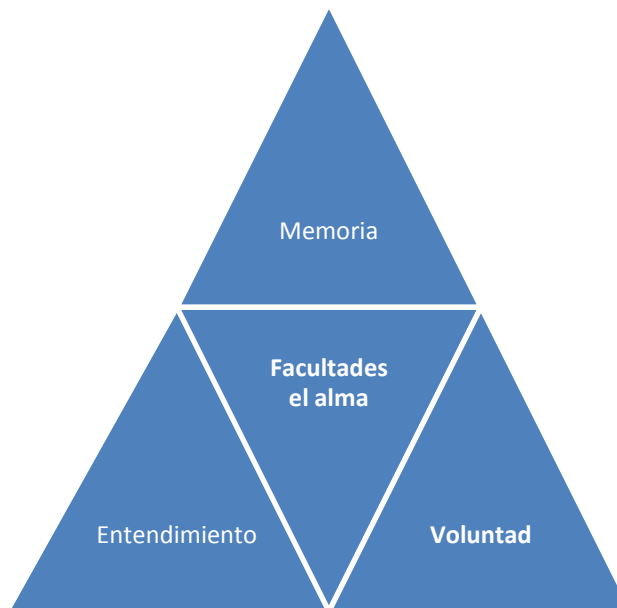
1. Su realidad, con las características especiales que reviste en determinado ambiente (VER)
2. Las causas que han intervenido en su génesis y en su desarrollo y el concepto que debe merecernos (JUZGAR)
3. La repercusión que ello ha de tener en nuestro vivir individual o colectivo o cómo nosotros hemos de reaccionar ante ellos (ACTUAR).

Las Encuestas se pueden referir a realidades y a temas de toda índole [...] Y en realidad, todas las veces que quiero enterarme a fondo de cómo es una cosa y discurro para razonar el porqué es de esa manera, y luego tomo resoluciones lógicas que influyen en mi conducta, sin proponérmelo ni darme cuenta he estado realizando una verdadera encuesta. Y fijándome bien discurro que todas las veces que actúo como HOMBRE CONSCIENTE he tenido que VER claramente el asunto, JUZGARLO y ACTUAR en consecuencia, y todas las veces que actúo por rutina, por moda, por imitación, por coacción, por pasión, soy MENOS HOMBRE que cuando actúo por espíritu de Encueta. Nada hay que actualice tanto las facultades más nobles del hombre como llegar a poseer este espíritu ni que le haga MÁS HOMBRE.” (Rovirosa, 1950: 24-25. Énfasis del texto).

El otro autor citado, Tomás Malagón, habla de la Encuesta en la capacidad que tiene de lanzar al militante a una acción en profundidad y bien pensada (Malagón, 2002: 4), de modo que la acción esté siempre guiada por una formación previa.

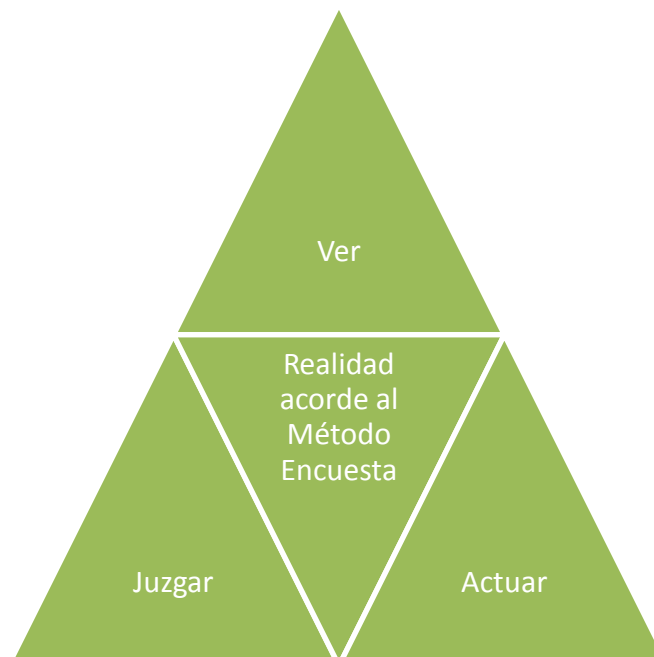
Los triángulos de los que he hablado se resumen en los siguientes:

Figura 23. Facultades del alma



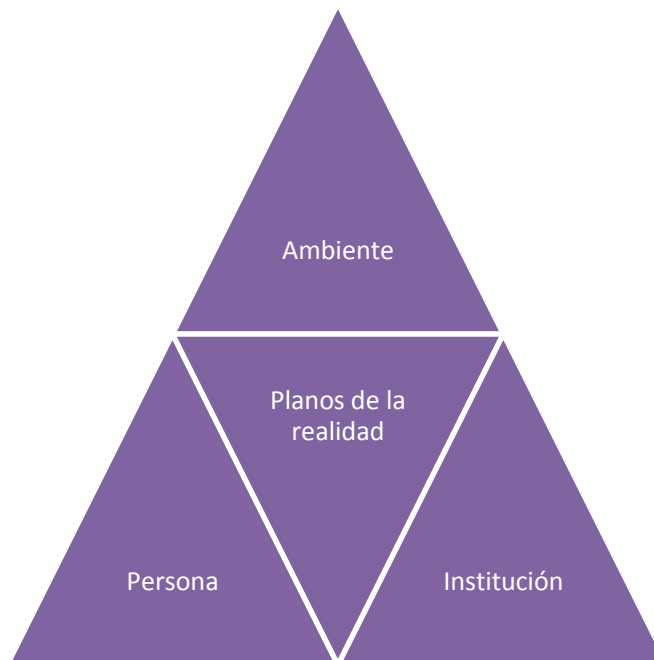
Fuente: Malagón. T 2002: 38. Elaboración propia.

Figura 24. Tres principios que componen realidad para el Método Encuesta



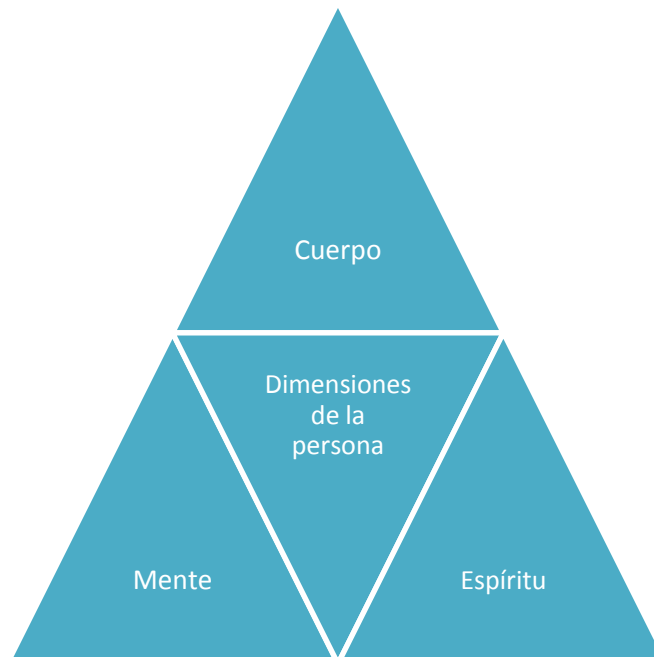
Fuente: Op.Cit: 12-14. Elaboración propia

Figura 25. Planos de la realidad



Fuente: Op.Cit: 56-57). Elaboración propia.

Figura 26. Dimensiones de la persona



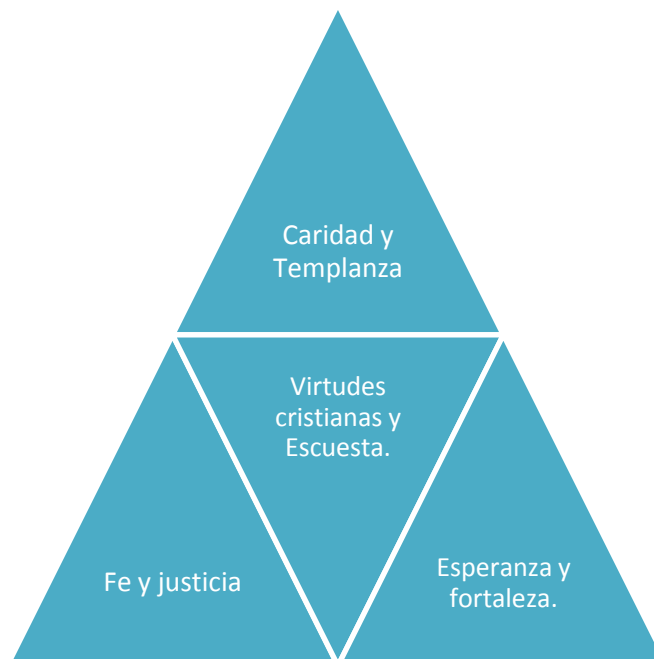
Fuente: Diario de campo. 25 septiembre 2011 y 14 enero 2013. Elaboración propia.

Figura 27. Tipos de militancia



Fuente: Diario de campo, 25 septiembre 2011 y 14 enero. 2013. Elaboración propia.

Figura 28. Virtudes cristianas



Fuente: Op.Cit: 39-40. Elaboración propia

Todos estos triángulos se pueden resumir en uno solo que aúne a todos integrados dentro de un marco de coherencia, es decir, cada vértice corresponde con el otro de modo que se entiende cada uno en relación con los otros.

Para hacerlo más sencillo los he reunido todos en una misma tabla, aunque lo propio es ver a Moisés en clase dibujándolos como triángulos a los cuales corresponden iniciales de las palabras que corresponden a cada vértice.

Figura 29. Cuadro de triangulaciones de Teatro de “La Escucha”

VER	JUZGAR	ACTUAR
TEATRO ENCUESTA	T. DIÁLOGO	TEATRO GRITO
ESPÍRITU	MENTE	CUERPO
MEMORIA	ENTENDIMIENTO	VOLUNTAD
IDEALISTA	INTELLECTUAL	ACTIVISTA
CARIDAD Y TEMPLANZA	FE Y JUSTICIA	ESPERANZA Y FORTALEZA
AMBIENTE	PERSONA	INSTITUCIÓN

Elaboración propia.

Dentro de este cuadro puedo mostrar un fragmento de campo en el cual podemos ver todos los “sistemas” que presenta Teatro de “La Escucha”. Denomina Moisés sistemas a todas aquellas técnicas teatrales que una vez cruzados con su aparataje filosófico crean el corpus de técnicas de la escuela.

Figura 30. Técnicas de Teatro de “La Escucha”

Teatro Encuesta VER	Teatro Diálogo JUZGAR	Teatro Grito ACTUAR
Itinerarios descalzos	Teatro Foro	Cartel Acción
Ritual	Teatro Zero	Contra Goliat
Motor Ambiente	Contra discurso	Dedo en la llaga
Palabra abrazo	Microteatro	
	Teatro Documento	
	Teatro Encuentro	

Fuente: Diario de campo 25 septiembre 2011. Elaboración propia.

En palabras del propio Moisés:

Moisés: *¿Esto queda aquí no? (SIC) el Teatro Encuesta: Motor del ambiente, metáforas del cuerpo que llamamos “Ritual”, Palabras Abrazo e Itinerarios Descalzos, cuatro. El tema es, como venimos del teatro racionalista, (risas) teatro foro, microteatro, teatro zero, contra discurso, teatro documento, y teatro encuentro. Seis [...] Ya van diez. Y en Teatro Grito, los tres que nos quedan: Contra Goliat, eeemmm... Dedo en la llaga, y lo que ahora llamamos*

poéticas para la desobediencia que integran ya Cartelaciones que era lo que quedaba suelto antes y que hemos...y ahora ya se integran en sistemas diferentes que son poéticas y en estudio están lo que se dejarán en este año en segundo nivel, que llevo varios años trabajando como sabrás que es el tema del humor [...] le hemos llamado “clownferencias” [...] llevo investigando 3 años y medio con eso y este año con segundo ya voy a muerte y seguramente ya termino un 14 sistemas con humor, que está sin desarrollar, pero es lo que toca, 13 terminan, con experiencias, y este 14 que sigue investigándose.

Partiendo de los citados esquemas, que son mostrados siempre a partir de figuras triangulares enlazados unos con otros, se liga muy bien con un pensamiento territorializado en la trascendencia, como bien apuntan Deleuze y Guattari:

“[...] la trascendencia que se proyecta sobre el plano de inmanencia lo cubre o llena de Figuras. Se trata de una sabiduría, o de una religión, da igual. Únicamente desde este punto de vista cabe establecer similitudes entre los hexagramas chinos, los mandalas hindús, los sefirot judíos, los imaginales (imaginux) islámicas, los iconos cristianos: pensar por figuras” (Deleuze y Guattari, 2001: 89).

Este es uno de los puntos que considero centrales en la investigación, centrar la mirada no sólo en el resultado sino en el proceso, en el día a día de la escuela, en sus diferentes niveles y es lo que propongo pasar a desarrollar en este instante.

3.1. El curso introductorio. El enamoramiento de “La Escucha”

Uno de los requisitos fundamentales para cursar cualquiera de los cursos anuales de la escuela es haber participado previamente en el curso introductorio. Es, por así decirlo, el bautismo de entrada en la misma. Todos los integrantes de los diferentes cursos anuales han pasado por dicho curso, yo incluido.

Es el momento en el cual se dan a conocer a los neófitos las diferentes técnicas teatrales que conforman el universo de “La Escucha”: el doblaje, la marioneta, hipnosis colombiana, los periódicos etc.; los cuales iré explicando en este apartado.

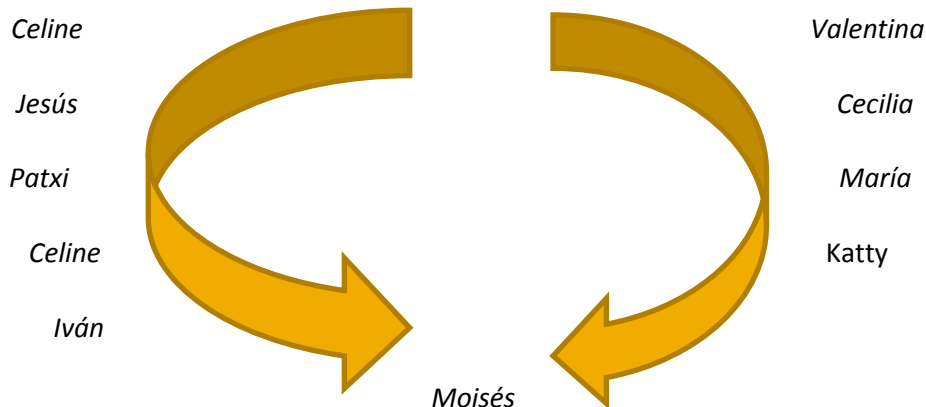
Todos estos ejercicios son recogidos de diferentes autores los cuales no se citan a lo largo del curso, dando una sensación de autoría de ellos por parte de Moisés, eso es algo que he ido descubriendo a lo largo de los años, aunque al principio pensaba que la autoría era del propio Moisés.

El curso es dado íntegramente por Moisés, aunque es un espacio propicio para ir conociendo a otros integrantes de la escuela los cuales son presentados según el proyecto que vayan liderando. Es de notar, no obstante, que del primer introductorio que registre en 2008, en el cual se presentaron: Ibáñez, Drexler, Sanju, Pradera, hasta el último en 2013 el número de personas que asistían fue bajando considerablemente.

El curso consta de 16 horas y suele tener un precio de 80 €. El segundo día suele ir acompañado de una comida en común que se recomienda a hacer en el propio lugar donde se desarrolla el mismo, dándose diferentes espacios de conversación en los cuales se aprovecha para comentar los ejercicios o simplemente para conocerse entre los miembros del “introductorio”, que es como se le llama comúnmente.

El curso siempre sigue la misma lógica, se hacen ejercicios teatrales que van explicados siempre por Moisés tras el final de cada uno de ellos. La puesta en escena del curso comienza marcada por la presencia de Moisés quien ocupa la centralidad del espacio como vemos en el siguiente croquis. Diario de campo. 24 septiembre 2011:

Figura 31. Presentación curso



Elaboración propia.

Disposición espacial es paradójica. Un Círculo que es igualitario pero siempre se convierte en dos semicírculos con Moisés entre los dos como si separara las aguas del Mar Rojo.

La presentación se realiza a las 10.00 am, cada uno dice a qué se dedica y por qué ha llegado al curso. Anoto que nadie viene del mundo del teatro, algunos vienen por referencias externas, otros por búsqueda en internet y otros (sólo Jesús) viene porque acompaña a su cuñada al curso (Celine).

Moisés tras escuchar la presentación del grupo les dice que no importa la profesión, todos se han excusado por no venir del mundo del teatro con

frases como: “bueno yo nunca he hecho teatro” o “yo no sé si estoy en el lugar adecuado pues no soy actor/actriz”.

Moisés, les dice que cualquiera puede hacer teatro. Que en el caso de Teatro de “La Escucha” su singularidad es que ningún humano puede descuidar “La Escucha”. El teatro es un hecho comunicativo y como tal un medio de comunicación y donde hay comunicación tiene que haber escucha. Anoto como cita relevante: “Este es un curso valido para quien quiera ser persona”. Les dice que la dinámica elemental es el juego, les dice que sólo va a hacer el mismo ejercicio con diferentes caras.

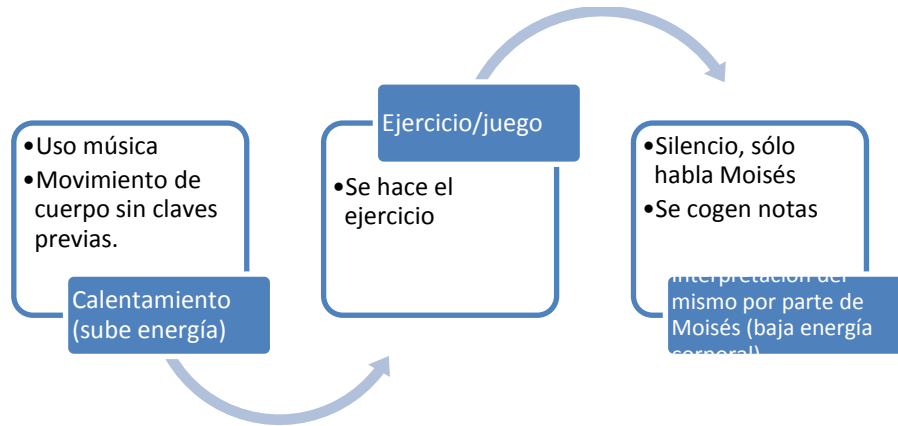
Como hemos podido leer en este fragmento de campo, ya desde la propia disposición espacial se nota una diferenciación entre Moisés y el grupo, a la par que va marcando las líneas generales del mismo bajo el paraguas de teatro social. Por un lado la metodología basada en el juego y por otro usando citas ambiguas, pero que van calando como: “la necesidad de crear personas”.

El primer encuentro con Moisés en este curso suele ser en la mayoría de los casos envuelto en un halo de misticismo como dicen las personas entrevistadas:

Mala Rodríguez: *No, no en esos ejercicios si no, yo creo que por ejemplo Moisés es un hombre que cree en lo que hace, entonces como cree en lo que hace te genera amor por ello y por ejemplo yo recuerdo mucho su frase de: ‘hasta el límite pero sin pasarse’, ¿no? y cuando de repente te enfrentas a algo que te lleva... luego recuerdo que había mogollón de ejercicios con tu cuerpo, y cuando sientes que te están llevando al límite pero que estás más o menos controlando, como que él es muy capaz de llevar a la gente sin pasarse entre comillas. Yo en aquel momento pensaba que no se pasaba, para mí, después se pasó, o sea, se pasó de listo básicamente, fue demasiado, pero en aquel momento yo sentía... o sea, le veía tan seguro, tan decidido con lo que decía que, pues eso, me enamoré de ese carisma, de de... sentí que nunca había visto nada igual, entonces pues... y me llamó tanto la atención que tuve una sensación, pues eso, de enamoramiento, de engrandecimiento de lo que estaba viendo, de él, del teatro, de lo que le rodeaba, de las actividades que hacíamos, de la unión que te surgía con la gente con la que estabas haciendo el curso o con la que luego entre en la academia, ¿no?, el rollo ese que surgía entre la gente que estábamos allí en la academia, y sí, tuve mi tiempo de idealización de Moisés, sí, lo reconozco, o sea, es un tío que lo tiene tan claro, que sí, lo idealizas”.*

La estructura del curso, que a diferencia de los cursos regulares que suelen tener cambios de temario según cada grupo, guarda una secuenciación regular y un modo de operar regular que sí que será el mismo a lo largo de los años de proceso:

Figura 32. Estructura general de una secuencia de ejercicios



Fuente: Elaboración propia.

Esta estructura de la secuencia de ejercicios es realizada de modo consciente por Moisés bajo el mismo patrón, primero se hace y luego interpreta lo hecho dando sensación de consenso en dicha interpretación.

Este dato es relevante y central en la metodología de la escuela. Primero se pone cuerpo y después se expone por parte del grupo qué ha sentido para terminar Moisés haciendo una exégesis del ejercicio que a su vez acompaña con una serie de frases que va repitiendo a lo largo del fin de semana: “Vamos juntos, al máximo sin pasarnos”, “La esperanza es la virtud del que lucha”.

Estas frases ilustran a la perfección la idea clave del fin de semana que se puede resumir del siguiente modo: hay gente en todo el mundo, los pobres, que unidos con otros luchan de modo no violento. Hay esperanza.

Estas idea de la necesidad de luchar juntos, yendo al máximo sin pasarnos, las va exponiendo a lo largo de los diferentes ejercicios algunos de los cuales paso a describir, amparándome en mi diario de campo, aunque recomiendo encarecidamente releer las notas de campo del día 24 de septiembre de 2011 (pág. 113-118) junto a la que expongo a continuación del mismo día en la tarde:

Intensivo tarde

Previo: Hemos ido a comer de modo fragmentado, algunos en la sala como yo que hemos comprado un bocadillo y una cerveza (esta última en la nevera

de la sala). He podido conversar con Moisés en este rato. Me comenta que ha ido analizando al grupo desde los movimientos, desde el trabajo y así analiza cada persona desde el código de su cuerpo, desde lo que va haciendo y cómo lo va haciendo, de ese modo se va haciendo una idea de qué grupo tiene y como puede tirar de ese grupo hacia una dirección con mayor o menor fuerza.

Le llama la atención como algunos alumnos tienen un miedo tremendo a abrirse (José) y ponen continuamente cortapisas a dejarse llevar.

En los ejercicios se nota en José (ingeniero en telecomunicaciones) que lleva su cuerpo con mucho miedo, no arriesga como otros del grupo que están más abiertos a lo que sucede.

El resto de la comida lo he pasado revisando mi cuaderno de notas y pensando que pese que este está casi todo en blanco, es el tercero que tengo desde el primer año, será mejor comprar otro y anotar el segundo curso en una nueva libreta.

Se comienza la tarde con ejercicios de calentamiento centrados en la coordinación. Moisés va diciendo una palabra en “japonés” (eso les dice él). A la señal de Hoki las manos arriba, Haki una mano pasa por detrás y otra por delante de la cabeza y hato se da un salto y se van abriendo los pies en el salto.

Tras este ejercicio se pasa a ejercicio de apertura corporal. Abrir el cuerpo lo más posible. Este ejercicio termina con una variante que es moverse cada vez en menos espacio hasta terminar con el otro en el centro de una estatua coral.

Tras los juego de calentamiento introduce el ejercicio **Selva de símbolos**. Consiste en que se hacen parejas, una de las dos personas con los ojos cerrados y la otra se va moviendo por el espacio al tiempo que le va indicando con una clave sonora dónde se encuentra. La que tiene los ojos cerrados debe localizar basándose en el sonido que ha hecho anteriormente la otra. A esta dificultad de ir con los ojos cerrados se añade que lo hacen todos a la vez.

Es curioso ver como Moisés observa a cada pareja, serio, con la cabeza inclinada ligeramente hacia adelante y paseando por la clase. Las parejas

tienen diferentes modos de actuar; desde los que emiten la señal constantemente hasta los que apenas lo dicen una vez. Los que lo hacen a mucha distancia y los que lo hacen cerca.

Al finalizar el mismo Moisés comenta que este ejercicio sirve para saber dónde va cada uno, qué tipo de persona es cada uno.

*Tras este ejercicio pasa por parejas también al ejercicio de **danza de la confianza**. Se basa en que por parejas uno hace de marioneta y el otro tiene que ir jugando con el cuerpo del compañero. Le toca los hombros hacia atrás y se deja caer, le toca la cabeza hacia un lado y se cae a ese lado y así sucesivamente. Es una danza en la cual el que es guiado debe confiar en su compañero. Es un ejercicio en el cual me fijo en detenimiento en José a tenor de lo que me ha dicho Moisés de él y ciertamente se nota como su cuerpo entero está tensionado, que apenas permite a su pareja jugar con él si el no controla físicamente su cuerpo.*

Es interesante ver cómo funciona lo que me dice Moisés en la comida, los cuerpos de cada uno dan información de cada persona, unos tienen bloqueos que otros no tienen.

Interesante también destacar lo que dice Celine tras el ejercicio “Me da rabia ser así” refiriéndose a que tiene bloqueos que le impiden avanzar.

Tras este ejercicio explica el siguiente paso dentro de V.I.O

Verdad	Ser
Ser	Estar
Objetivo	Hacer

Les dice que cuando Gandhi se pregunta porque 300.000 ingleses dominan a millones de indios no saca conclusiones sino que se pregunta y escucha. La culpa no es sólo de los ingleses sino nuestra.

*A continuación pasa al ejercicio **El Doblaje**. Es un ejercicio en el cual por parejas deben hablar uno y otro al mismo tiempo y diciendo lo mismo, como hacen los actores y actrices de doblaje, de ahí su nombre. Se ven casos como la primera pareja en la cual la dobladora lleva a la actriz. En la segunda pareja se da el mismo caso. Moisés les dice que si se atiende al ejercicio*

repetidas veces se ahonda en el fracaso. La tercera pareja da una clave pues una de las dos bosteza y la otra también lo hace, Moisés les dice que es por ahí. Las siguientes dos parejas no ofrecen mayor solución, una no habla y la otra pareja va a velocidades dispares de modo que el doblador no puede seguir a la actriz.

Moisés les dice que es un ejercicio para ir juntos, que deben ir juntos, que la clave está en escucharse, en hablar a una velocidad que el otro pueda seguir y posteriormente ir ganando en velocidad.

Ir juntos es una renuncia de los dos, cede el doblador y cede la dobladora.

Moisés les dice que cuando salen tienen otra cosa en la cabeza “hacer” cuando lo que deben es solamente SER⁴. “Vivir en lucha es vivir contra ti porque el sistema está en ti también”

Comenta que hay cientos de experiencias de luchas protagonizadas por los pobres o por aquellos que se identifican con ellos.

*Tras la charla pasa a la parte IV que son **equilibrios**. Este ejercicio se basa en disponer el cuerpo con una postura y el compañero debe acoplar su cuerpo a tal postura sin tocar el suelo y con el máximo contacto con el cuerpo del otro.*

Tras este ejercicio Moisés pasa a unas palabras finales en la mesa donde él se vuelve a colocar de pie en la pizarra. Les habla de que deben buscar el amor político, amar buscando el bien común, amar a quien no conoces.

Esta viñeta es de suma importancia pues en ella observo dos elementos de relevancia. El primero de ellos; que se cumple el ciclo de secuenciación expuesto en la figura 32. Es un ciclo donde el ascenso de energía y caída de la misma es constante (Schechner, 2000: 26), recordando un ritmo más propio de los rituales, lo cual nos abre a la perspectiva de que estamos en un lugar diferente, donde se aprende de un modo diferente, con unas características determinadas las cuales han sido estudiadas previamente por Moisés quien llega a afirmar:

“[...] mira si yo le digo a alguien de entrada que estudie el Concilio Vaticano II me manda a la mierda pero si lo hace primero y luego, una vez que lo ha

⁴ Guardemos en la retina esta frase pues refleja a la perfección como se mezclan dos marcos de operar diferentes, de un lado los ejercicios en un plano materialista y de otro una filosofía idealista como explicaré más adelante.

vivido le digo que lo que hace es lo que pregonaba el Concilio Vaticano II entonces el diálogo es otro.” (Diario de campo, 23 abril 2012).

Los ejemplos expuestos en el curso introductorio son válidos pues nos van dando pistas de la importancia metodológica de la escuela y de la importancia de la metodología de esta investigación, siguiendo el proceso y no el resultado en sí.

El ir observando el proceso ha ido desvelando un modo de operar más cercano al juego, algo que a su vez no nos debe llamar la atención pues el propio teatro es juego como recoge su acepción inglesa, donde se traduce como play. Esta visión del teatro como juego nos lleva a enlazar con Huizinga que equipara juego con drama, ligando lo jugado con lo representado (Huizinga, 2010: 185). Para este autor el juego se puede definir como:

“[...] el juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente” (Ibídem: 45)

A su vez responde a tres características (ibídem: 21-23): a) es libre, no es un deber; b) no es la vida corriente, es más bien escaparse de ella y c) se juega dentro de determinados límites de espacio y tiempo, algo que el autor expresa del siguiente modo:

“El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el tempo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego; es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas. Son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consuma en sí misma.” (Ibídem: 23).

Pero lo más importante que destaco de Huizinga es como enlaza el juego con la cultura: “la cultura exige siempre, en cierto sentido, “ser jugada” en un convenio recíproco sobre las reglas” (ibídem: 268) la cultura: “al principio se juega” (ibídem: 67), de modo que el componente lúdico va indisolublemente unido al de cultura aunque no es que sea una evolución del juego, pero no se puede entender cultura sin juego.

Por tanto, para jugar lo primero que deben tener los jugadores es ganas de jugar, la ilusión (ibídem: 25), ganas de entrar en determinado juego. Esto ha sido interpretado por Bourdieu como *illusio*, creencia e interés en el juego (Bourdieu, 2010: 337), es decir, en la misma línea que plantea Huizinga.

Pero ciertamente considero, que lo que sucede en estos primeros momentos en Teatro de “La Escucha” es más propio de un enamoramiento que de ganas de jugar.

Alzola: [...] en el proceso él habla y llega un momento en el que te encandila y yo creo que es que él sabe mucho de teatro, yo creo, él sabe mucho de teatro y ha leído y sabe. Entonces hay un momento en el que él plantea lo que vamos a hacer o hasta donde podemos llegar de una forma que es muy sugerente y es mucho más, digamos, post dramático, de lo que al final sale.

Mala Rodríguez: Entonces claro, no tenía ningún sentido quedarme allí si yo sentía que aquello no me daba lo que yo quería, que era un espacio para dejarme llevar, para improvisar, para jugar y para crecer a través del teatro, y ahí, pues eso, me hablan del “Teatro de “La Escucha””, que había un curso introductorio en Salamanca y ahí realmente me enamoro. Me enamoro del rollo, me enamoro de Moisés Mató, me encanta la idea de juntar la política con el teatro, de descubrir el teatro político, porque yo hasta ese momento había conocido pues el teatro al uso, por decirlo de alguna forma, ¿no? Descubrir el teatro político, descubrir las formas de teatro del “Teatro de “La Escucha””, el teatro foro, el teatro ambiente, etcétera, etcétera y me llamó muchísimo la atención, el curso realmente me gustó, recuerdo sobre todo un ejercicio que era diseñar una acción política y representarla y recuerdo que lo que hicimos fue escenificar que cortábamos nuestros DNI y la verdad es que me encantó, o sea... Luego recuerdo que Moisés, bueno, acabamos todos llorando, emocionadísimos y recuerdo una actividad también en la que se puso muy severo. No recuerdo muy bien qué era, era un texto que teníamos que ir leyendo y él cada vez estaba más severo y más severo, y más severo, y más severo.”

El curso introductorio no deja indiferente a los que han formado parte del mismo. Algunas y algunos de las y los agentes se refieren a esta etapa como enamoramiento, como un momento de encandilamiento, donde se suspende la crítica a lo que se hace, todo parece encajar.

La estructura de este curso está pensada al más mínimo detalle. Se comienza el primer día con una serie de juegos que bajo el lema: “vamos al máximo sin pasarnos”. Van introduciendo al neófito en una serie de vivencias de las cuales saca siempre la misma conclusión, fracaso, fracaso y fracaso. El primer día termina con una reflexión a pensar para el día siguiente. Lo cierto es que dicha reflexión es bastante sugerente, en mi caso aún recuerdo que nos preguntó si alguien estaría dispuesto a dar la vida por

nosotros, excluyendo a nuestros familiares más allegados, la pregunta si aún la recuerdo es por algo.

Después de un primer día conviviendo con el fracaso el segundo día viene motivado por las soluciones, nadie se va sin ver un atisbo de esperanza, la clave del segundo día se puede resumir en la siguiente frase: “la esperanza es la clave del que lucha”.

Ibáñez: *Porque consigue, o sea, es decir, porque..., te digo esto porque es un curso introductorio de dos días que reúne, que es, es capaz por un lao de transmitirte la coherencia metodológica que sostiene el Teatro de “La Escucha”, es capaz de hacértelo a través no sólo de una vivencia intelectual sino una vivencia... eh, no solo intelectual sino también poniendo cuerpo, corporal, sino además emocional, creo que es un, creo que es un, un curso introductorio donde las emociones están muy bien medidas, en cuanto a la propuesta de ejercicios que te generan una frustración a cómo se corta el descanso, cómo se corta del primer día al segundo día y cómo te deja con esa frustración y cómo al día siguiente o a las 'x' horas se da una solución que es la que conlleva un poco la... el método de Teatro de “La Escucha” para salir de ahí, entonces yo creo que es, por eso, o sea, yo siempre he pensado que es un curso digno de estudiar ..., la verdad, porque trabaja con, con, las, todas las dinámicas del ser humano y yo creo que te tocan todas, ¿no? Y es un curso que puedes estar más de acuerdo o menos de acuerdo pero del que es imposible salir, salir indiferente, vamos, o sea...y por eso digo que está muy bien montao.*

Laboa: *“mmmmm (está masticando) es que no sabría decirte pero creo que es ...o sea había algunos ejercicios donde...mmm... por ejemplo en el dob...en el ejercicio del doblaje ahí fracasas fracasas fracasas o sea porque todos hacíamos mal y además él te mete caña o sea no te dice, “no te preocupes...” no, no (tono enérgico) o sea lo haces como el culo viene a decirte y te dices “pues a mí me parecía genial”. Te deja a la altura del betún pero luego él como que te da la solución no, bueno pues hay que hacerlo así o bueno el máximo sin pasarse en este caso es así, o sea como que él te da la solución”*

Son, como siempre, muy clarificadores los comentarios de Ibáñez y Laboa. En ambos casos son capaces de objetivar de modo realmente notable qué sintieron ese fin de semana. En el caso de Ibáñez las palabras que evoca de ese fin de semana son:

coherencia, frustración y vivencia. La conjunción de estas tres claves da a entender porque considero más apropiado hablar en clave de enamoramiento.

La coherencia viene dada por ir cada ejercicio ligado a un marco de esquemas muy claro que Moisés va desvelando poco a poco. La frustración es esencial para ir minando las esperanzas el primer día, para ir rompiendo el yo, y sobre todo para ligarlo a una solución: unirte con otros a luchar, algo que ofrece la escuela.

En el caso de lo vivencial es sin embargo más difícil de explicar. Lo vivencial se liga más a Stanislavski, de hecho, su libro clave se titula *El trabajo del actor en sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, más que a autores de teatro político como Brecht o Piscator.

Esto es algo que el propio Benjamin destaca en algunos escritos brechtianos: “Brecht se esfuerza en *El vuelo de los Lindbergh* por descomponer el espectro de la vivencia para conseguir de él los colores de la experiencia” (Benjamin, 1975: 38).

Puede parecer a priori contradictorio que Teatro de “La Escucha” se acerque más al teatro naturalista que al teatro político clásico pero va en total consonancia con un tipo de teatro que lo que busca es llegar a fines políticos desde la movilización del habitus militante, desde una movilización del yo, por medio del dolor en vez de la racionalización.

Es por eso que en este primer fin de semana uno sale removido, con ganas de llorar, con ganas de gritar, con ganas de luchar, pero no desde una reflexión crítica objetiva sino desde las entrañas, como expone Laboa:

Laboa: [...] Me gustó un montón, me movió mucho mmmm como que...o sea salí con muchas ganas de seguir haciendo aquello, de mantener el contacto con la gente... la verdad que fue muy intenso, muy intenso emocionalmente, de reír, y de llorar, y de... bueno pues de compartir y luego pues eso como los ejercicios exigían mucha intimidad, pues al final, pones mucho de ti, tienes que mostrarte mucho pero a la vez la otra persona también lo hace entonces ahí recibes...recibes mucho y el tipo de relación que se establece entre las personas no es el tipo de relación que se establece pues....tomando un pote en un bar.

Se puede identificar este fin de semana introductorio con un rito de entrada (Van Gennep, 2008) tras el cual algunos neófitos deciden dar el paso. Esta decisión se

desarrolla a veces de modo abrupto, cuando se vive una ruptura que no puede verbalizarse. En este caso se equipara con la metáfora de “tocar fondo” o “romperse”:

Guerrero: [...] eso, es en “contra Goliat” en estos cinco días en Tortosa donde eee, yo me doy...bueno, ahí Moisés despliega muchísimo su marco teórico ¿no?, mmm, hay una parte total del curso que es, son ponencias tuyas, en las que mete historia del teatro, y mete, ehh... formación política, y, y yo ya que ya tenía en esa época una.... no sé cómo decirlo.... una crisis fuerte, de alguna manera, con mi militancia política (...) no sé si... ya de hecho yo creo que ya estoy a las puertas de expulsar de aquí, del PC, que...bueno, yo tengo un derrumbe casi...total allí, yo no soy una persona que llore mucho, yo terminé llorando a raudales...ahí, incluso en los cursos de Moisés pues llora mucha gente (...) y me parece casi ridículo (...) y yo me derrumbo totalmente. Y en la vuelta hacia Granada, me dejan solo en la estación de autobuses, me dejan en Tarragona en la estación de Tarragona para que pueda coger... Me llevan en coche desde Tortosa a Tarragona y le, estoy 2 horas esperando al autobús, allí, sentado en el suelo, rodeado de inmigrantes...marroquíes, y siento como una falta de...no sé, como de, esto no puede haber durado 5 días en mi vida, ¿no? Tengo la sensación de que se me va a perder todas las sensaciones y lo que he aprendido y de ahí saco... Además es, lo hablo, había hablado un poco con Joplin y con Julia que lo iban a hacer también, saco el compromiso de subir y bajar este curso, lo lunes.

Estamos ante uno de los comentarios más claros en cuanto a un momento significativo en el cual hay un cambio de rumbo vital por medio del uso de determinadas técnicas como describe a continuación.

Guerrero: yo creo que con el tiempo ¿no?, en ese momento pienso que lo que me han roto son las dinámicas, como que las dinámicas han [no se entiende] cada uno de mí es lo que pienso en ese momento ¿no?,

Iván: ¿Qué dinámicas son?

Guerrero: pues... sobre todo es un eh, hombre, la, la, el, el proceso en Contra Goliat es más metido cinco días seguidos con tanta teoría y con tanta tal...emmm... es un proceso y yo rompo en un ejercicio en concreto pero bueno...podría haber roto en otro (...) Rompo con un ejercicio en concreto, que es el ejercicio de las raíces ¿no?, eh... te enraizas en el suelo y tienes que romper desde ahí, con mucha energía y gritar. ¿No? [...] Es un ejercicio

individual que hace cada persona, y desde ahí tienes que romper. Y hacer un ejercicio de movimiento con un grito, lo más energético posible, que se convierte en una palabra, y cae. Cuando has llegado a un máximo de esperpento digamos de alguna manera ¿no? Moisés te toca la cabeza en ese momento, ¿no? Te derrumbas y descansas. Y respiras otra vez. Yo, que no había llorado nunca, en ningún taller de teatro, en ninguna cosa de clown que hayamos hecho...nada. [...] nunca...había yo llegado a una crisis así...cuando...es caer en el suelo, empiezo a llorar de una manera...abrumadora ¿No?, de lloro y lloro y lloro y no paro, y ni siquiera tengo la necesidad de parar ¿No? No es un llanto así contenido. Entonces yo ahí, como interpreto eso es, en ese momento como que he tenido una crisis...personal, pues de cosas, que te van pasando, de muchas tensiones, y lo vives como una liberación, ese grito en ese momento yo lo viví como una liberación de pues, en ese grito se te van muchas cosas ¿No? De...aaah, impotencia, no sé qué y caes y descansas, y estás con un mon, otro montón de gente, ¿No? Junto a ti ehh también tumbada y sudando y llorando y tal, y...bueno, cuando te levantas es pues, estás como más abierto, de otra manera. Con el tiempo sí que me doy cuenta que lo que ha ocurrido ahí es un proceso político por decirlo de alguna manera ¿No? La... impotencia acumulada de mucho tiempo de estar en cosas que vas probando de flor en flor, y que no van, no consigues...que eso...emm...sea un proyecto de futuro que te, a ti personalmente y en la colectividad pues, pueda hacerte avanzar ¿no? Pues esa impotencia te va minando ¿no? no te vas dando cuenta, no estás en el tema, te va minando, te va minando y de alguna manera el propio proceso de grupo, de conocer a la gente así, gente que no conoces y, con la que te encuentras enseguida, que hay discusiones increíbles por las noches de, a gritos casi y de luchas muy grandes por la, por la mañana, y por el día y las ponencias tal y cual, llega a un momento de, de crear una esperanza, nuevas expectativas [...]

Iván: *¿Y qué palabra gritabas en este ejercicio?*

Guerrero: *creo que libertad. Pero venía de (...) no sé...Venía de la respiración (...) O gritar...A lo mejor era gritar...Creo que tenía pocas sílabas...No recuerdo ahora...*

Sin duda, encontrarme con este comentario justamente en la primera entrevista fue como encontrar una perla en los primeros pasos. Estaba consiguiendo que alguien

objetivara un momento concreto en el cual por medio de determinadas técnicas consigue un cambio efectivo de rumbo en su vida.

Sin embargo casos como el de Guerrero son muy difíciles de encontrar. Algunas veces porque la persona es incapaz de encontrar el momento exacto, el punto de inflexión, como ocurre con Pradera:

Pradera: *Aquel verano yo hago los cursos en Barcelona y Madrid, primero con A Desalambrar y luego con otros cursos y a mí hay un... click, (hace el gesto con la mano moviendo los dedos pulgar e índice) hay un click (lo repite) hay un...*

Iván: *¿Un qué?*

Pradera: *Sí, un click...un... (hace un sonido gutural con la garganta).*

Iván: *¿Cuando?*

Pradera: *No recuerdo, fue más bien el acabar, llegar, me comprometí a pasar los apuntes, y a los días fue como un (hace sonido como de viento con la boca y mueves sus manos lentamente de adentro afuera) como que me cargo un montón la pila ¿no? me dije...era como que todo el global de lo que tal, más lo anterior, más entrar en diálogo un poco en serio con mi mentalidad. No es igual trabajar una vez cada quince días que cinco días seguidos, a tope.*

Estos dos casos son una auténtica excepcionalidad en mi trabajo de campo, son dos personas que saben que hay un momento exacto, ya sea concreto o en unos días en específico, en los cuales “tocan fondo” usando la misma metáfora que Bateson (1991) o Prats (2007), por lo cual estamos ante un proceso de subjetivación que se parece mucho a un proceso de conversión religiosa.

A raíz de lo expuesto propongo que este curso introductorio es más propiamente un “taller de salvación” (Bourdieu) más que un taller con fines de lucro (Illouz, 2010: 239). Illouz describe estos talleres del siguiente modo:

“[...] al taller con fines de lucro que dura desde unas pocas horas hasta varios días. Esos talleres son generalmente conducidos por personas que, al igual que los coordinadores de los grupos de apoyo, afirman haberse beneficiado de las técnicas que ofrece. Tienen un carácter comercial más claramente definido, e ilustran bien la inserción de la terapia en el mercado y su mercantilización. Mientras que los grupos de apoyo emanan de la sociedad civil, estos talleres intentan comercializar la

narrativa terapéutica y envasarla en una fórmula estandarizada, breve y reciclable” (Ibídem: 239).

Considero que es más apropiado hablar de “Talleres de salvación” haciendo alusión a la terminología weberiana aunque en el caso de Weber hace alusión a la cura del alma como:

“[...] el cuidado religioso del individuo, es también en su forma racional sistémica un producto de la religión profética revelada. Su fuente está en el oráculo y el consejo del mago en casos que la enfermedad u otros golpes del destino puedan interpretarse como una mágica caída en pecado [...] la cura de almas puede también adoptar distintas formas. En cuanto es una dispensación de gracia carismática se halla muy cerca de las manipulaciones mágicas. (Weber, 2002: 375).

Es más apropiado este concepto pues para muchos de los asistentes encontrar Teatro de “La Escucha” ha sido una auténtica vía de salvación. Para entenderla hemos de analizar dos figuras claves: La figura de Moisés Mato y los itinerarios de entrada a la escuela, expuestos en su momento. Ambos caminos son indispensables para entender porque definiendo que en muchos casos es un taller de salvación.

Bien, creo que estamos preparados para presentar primero a Moisés Mato, la persona que ha sido capaz de articular toda esta estructura y posteriormente adentrarnos en los integrantes de la escuela.

4. Moisés Mato. El maestro metafísico

Moisés: *Yo sigo a alguien controvertido y por eso meto el Teatro de “La Escucha” y por eso el horizonte de mi vida sé que es la cruz y a la cruz se va con libertad, podría ir al... al trono, podría ir a la gloria, podría ir a la fama, podría ir a...a lo que jugaran otros, como Boal, al prestigio. Los cristianos tenemos la misma tendencia que todos los demás a ir a esas cosas, y yo también, me cuesta lógicamente oración diaria y muchas luchas contra mis propias tentaciones el aceptar que voy a la cruz, pero cada vez lo tengo más claro, sé que no hay otro camino, sé que no hay otro camino que me haga sentirme libre [...]*

La problematización sobre la producción del arte y la figura del “culto a la personalidad” ha sido poco estudiada en las ciencias sociales como plantean Althusser y Daspré:

“Louis Althusser se queja con razón de la justa impresión que rodea el concepto del “culto a la personalidad”; se pregunta por qué no ha sido planteado este problema “en términos de teoría. En efecto, eso debe ser objeto de reflexión. Pero habría que agregar que si los teóricos no han sabido cernir con exactitud la realidad de ese fenómenos histórico, los artistas no los han esperado para analizarla. Y también eso merece reflexión”. (Daspré, 1967: 112).

Es justo en dicha problematización donde quiero entrar con este punto, vital para entender el resto de pasos que da el neófito cuando entra en la “Sala Metáforas” y de suma importancia para entender la diferenciación que da la mirada antropológica.

Sin duda, estamos ante la figura central de Teatro de “La Escucha”, sin él no se sostiene la escuela y se sabe, como hemos visto en el fragmento, una persona controvertida pero que asume lo que hace como un imperativo categórico, es decir, como lo que debe hacer. Una persona con tal determinación conlleva una serie características que son las que voy a analizar en este apartado.

1. Hacer ver el mundo del mismo modo. Es de crucial importancia que el “personaje faro” (Bourdieu, 2008: 53), aquel que tiene clara una forma de ver el mundo, una orientación, consiga que los adeptos vean el mundo igual que él. Como un Quijote que necesita que Sancho vea los gigantes, que crea en sus ínsulas por llegar, porque si sólo él ve el mundo de determinado modo jamás podrá conseguir cambiarlo. Para ello hacen falta adeptos, fieles que compartan esa visión del mundo.

Es por ello que Moisés cuida hasta el más mínimo detalle sus puestas en escena, las cuales no dejan a nadie indiferente, como vemos en los siguientes fragmentos:

Laboa: *bufffff (hace un resoplido amplio y echa el cuerpo hacia atrás) Ya era lo último que hacíamos en el curso entonces también llevas una trayectoria, todo un año, todas las semanas haciendo al menos un día haciendo algo y....ejemm para mí la clave es que Moisés te hace creer que lo tienes que hacer, ahí está la clave y (risas de los dos) para mí y mmmm... y por eso mismo porque ahora mismo no lo haría, o sea ahora mismo no lo haría pero si se diera el mismo proceso volvería a hacerlo (aja asiento yo) entonces pues...*

Ibáñez: *...cuando estaba en ese marco, en ese escenario que Teatro Mágico estaba ya... tocado, de repente surge eh... la posibilidad de hacer un, un curso con Moisés del Teatro de “La Escucha”, yo no... no pude ir porque estaba en Lanzarote con mi madre y cuando volví de repente me encuentro a*

todos los de Teatro Mágico, totalmente alucinando, flipando en colores con lo que habían visto [...] Yo no me entero mucho hasta que ya han hecho el curso, o sea, yo realmente del curso no me entero hasta que ya lo han hecho, yo lo que sé es que yo vuelvo, y que está todo el mundo alucinando pero nadie es capaz de explicarme lo que, qué es el Teatro de “La Escucha”, lo cual a mí obviamente me, me, me suena raro, no?, no, no, no, todos están flipando pero nadie es capaz de explicarte con palabras, todos como que te hablan mucho desde la emoción qué es el Teatro de “La Escucha”.

Estos dos ejemplos son totalmente ilustradores acerca de la importancia de la figura de Moisés, de la centralidad del mismo y de su carisma, de cómo se produce algo que una vez más, o no se puede explicar con palabras o aunque no se comparta a día de hoy, lo volvería a hacer.

Lo interesante de ambos fragmentos es que en los dos se habla de un modo compartido de ver la realidad, pero la que tiene Moisés. Esto nos lleva a la segunda característica.

2. El carisma. Lo que narran los agentes entrevistados es cómo se produce una creencia en ellos que o bien no se puede explicar o que hacen como si de un encantamiento se tratase.

Para entender cómo se produce esta creencia debo antes explicar qué figura encarna Moisés atendiendo a procesos, los artísticos, que van muy ligados a este tipo de producción de creencias.

Dentro del campo de la Antropología Teatral es muy común el análisis de este tipo de figuras en oriente, asociadas a la categoría de gurú. Etimológicamente gurú significa gu (oscuridad) y ru (el que dispersa) por tanto gurú es el que dispersa las sombras (Jeanes en Barba 1990: 46), siendo es una figura muy ligada al aprendizaje y a la espiritualidad como recoge la propia autora: “Elevado a una categoría más alta que un padre, el gurú puede situarse casi al mismo nivel que una divinidad y ser reverenciado en cuanto tal” (ibídem: 48).

Esta figura conlleva una serie de características que no cumple Moisés. En el caso de Teatro de “La Escucha” el alumno no cohabita con el maestro, algo muy frecuente respecto al gurú; no hay regalos desorbitados al mismo, hay una relación mercantil por la cual se le paga una suma de dinero por las clases semanales.

Esta figura del gurú por tanto no es una figura que sea válida para el caso de Moisés Mato pues no reúne las características necesarias, ni es válida la visión de la Antropología Teatral al centrarse en el aprendizaje sin analizar las relaciones de poder que conlleva ni la creencia que se instaura en el alumno.

Para llegar a entender las relaciones maestro alumno que se desarrollan en Teatro de “La Escucha” he de empezar analizando el carisma en Weber. Para Weber el carisma es:

“[...] la cualidad, que pasa por extraordinaria (condicionada mágicamente por su origen, lo mismo si se trata de profetas que de hechiceros, árbitros, jefes de cacería o caudillos militares), de una personalidad, por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas [...] El modo como habría que valorarse “objetivamente” la cualidad en cuestión, sea desde un punto de vista ético, estético u otro cualquiera, es cosa del todo indiferentes en lo que atañe a nuestro concepto, pues lo que importa es cómo se valora “por los dominados” carismáticos, por los “adeptos” (Weber, 2002: 193).

Vemos que para Weber el modo de valorar objetivamente la cualidad en cuestión reside en los adeptos, por tanto no puede haber líder carismático sin adeptos. La validez del carisma necesita reconocimiento por parte de los dominados, el reconocimiento por parte de los dominados que se mantiene por corroboración de las supuestas cualidades carismáticas. El reconocimiento es el deber de los llamados a reconocer esa vocación. Este reconocimiento es, psicológicamente, una entrega plenamente personal y llena de fe surgida del entusiasmo o de la indigencia y la esperanza (ibídem: 194).

Es sumamente interesante la visión de Weber que desliga el carisma de lo económico: “Desdeña y rechaza, en el tipo puro, la estimación económica de los dones gratuitos como fuente de ingresos” (ibídem: 196), viendo aquí una clara influencia en Bourdieu y su concepto de capital simbólico.

“Cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permitan conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, 2007: 108).

Se liga este tipo de capital simbólico al líder carismático. Pero qué es un líder carismático. Weber introduce al mago, al sacerdote, al profeta y al legislador como tipos de líderes carismáticos. No es sencillo descifrar las diferentes variantes que

expone Weber sobre las personas que ostentan este poder, es por ello que he elaborado el siguiente cuadro.

Figura 33. El líder carismático según Weber

Mago	Sacerdote	Profeta	Legislador
<i>Expía su fracaso con la muerte porque tiene que probar su carisma.</i>	<i>Influyen en los dioses mediante oración. El sacerdote puede responsabilizar al dios de un fracaso. Pasa la responsabilidad. Pero si se hunde el dios también se hunde su éxito de modo que se pasa la responsabilidad a los adoradores.</i>	<i>El profeta es un puro portador de carisma cuya misión anuncia un mandato divino o una doctrina religiosa. Aparece como renovador o fundador de una religión. Lo que le distingue del sacerdote es la vocación personal.</i>	<i>No tiene predicación emotiva</i>
<i>Saber particular</i>	<i>Saber general</i>	<i>Se ampara en ley o revelación personal</i>	<i>Es llamado cuando hay tensión social (Solón)</i>
<i>Puede existir sin culto</i>	<i>Vinculado a culto regular</i>	<i>Tiene un don personal como el mago</i>	
	<i>Sin vocación personal. Se parece a un funcionario.</i>	<i>Sin jerarquías institucionales.</i>	
	<i>Reclama autoridad al estar en una doctrina santa</i>	<i>Profecía medio para un fin.</i>	
	<i>Distribuye bienes de salvación por su cargo</i>	<i>Respecto al mago tiene revelaciones con contenido siendo dicho contenido no magia sino doctrina y mandamiento</i>	
	<i>Unidos por medio de jerarquías institucionales</i>	<i>Mago a veces se basa sólo en adivinación</i>	
		<i>Propaga la idea por la idea misma y no por gratificación</i>	
		<i>No hace oficio de su misión</i>	

Mago	Sacerdote	Profeta	Legislador
		<i>Usurpan su poder a los hombres (como los tiranos griegos) por revelación divina y para fines religiosos</i>	
		<i>Predicación emotivo efectiva.</i>	
	<i>Hace oficio de su misión</i>	<i>Es un sistematizador</i>	
		<i>Anuncia una verdad de salvación en virtud de revelación personal.</i>	

Fuente: Weber, M. (2002: 193 y ss). Elaboración propia.

A tenor de lo visto en el cuadro la categoría de profeta puede parecer a primeras la más adecuada para Moisés Mato al reunir dichas características: a) el profeta es un **puro portador de carisma** cuya misión anuncia un mandato divino o una doctrina religiosa. Aparece como renovador o fundador de una religión. Lo que le distingue del sacerdote es la vocación personal. En el caso de Moisés anuncia una reforma en el campo del teatro aludiéndose como corriente como podemos leer en el siguiente fragmento:

Moisés: [...] Estábamos investigando qué sucede en la aplicación de un instrumento, si hay muchas evidencias de que la corriente de personas que lo practican sí vive una transformación, ¿quiere decir que vamos a parar ahí? ¡No! (rotundo) pero para mí es importante invertir pues creo que el fracaso del otro era muy evidente. Entonces ¿quiero decir que doy por fracasada la otra parte? no. Como todo producto cultural, y ahora tengo cada vez más el término producto cultural, la proliferación de proyectos del Teatro de “La Escucha” generan o suman a una corriente determinada, de forma que tenemos muchas experiencias, el otro día en el Perdón, pues había gente que decía oye que había replanteado su vida después de un espectáculo ¿no? no ha pasado con...ahora que hace la gira con el espectáculo, con toda la gente decir, yo porqué defiendo...”yo siempre he defendido a Marx porqué ¿tú no?” la ruptura de conciencia cuando alguien ve el espectáculo Perdón y dice “yo tengo toda mi vida sin perdonar a nadie” y necesitan limpiarse de eso o cuando eeee en el tema de Mujer Luz que nos ha pasado nunca que las feministas a ultranza del tal empiezan a aceptar otro planteamiento de la mirada sobre la mujer como superador.

b) **Se ampara en ley o revelación personal**, es muy claro en el caso de Moisés como explica las cosas sin citar nunca la fuente. Él lo explica del siguiente modo:

Moisés: *Si yo usara citas, si yo usara la gente se coloca intelectualmente ante ti, entonces yo he optado por este diálogo y tal y ahí sí he optado por la paternidad absoluta de la forma de escribir, que yo no la he conocido, que me ha fascinado, de Roviroso, porque lees y dices “coño si me está explicando” he ido leyendo y practicando. Entonces para mi es clave eso como proceso de escucha. Entonces claro hay una razón como muy lógica para no usar citas.*

Esto es vivido por el alumnado como una nebulosa en la cual no terminan de sentirse cómodas y cómodos:

Serrano: *¿No?, claro pero a mí me falta una base, o sea, también por necesidad de saber sobre qué estamos... o sea, sobre qué autores estamos construyendo, porque, o sea, además Moisés dice muchas veces que hay que estudiar el pasado, saber de dónde venimos, tal, no sé qué... y luego... claro, o sea, tienes que investigar tú por tú cuenta pero yo creo que podría dar unas claves mínimas, ¿no?, de autores o libros o películas o...*

Cafrune: *Nunca, nunca hay fuentes... una vez se la pedimos, bueno hubo un medio enfrentamiento al sentido del curso, porque sentíamos la necesidad de que, de que nos explicase de dónde venían las cosas, entonces hubo un par de clases donde sí, donde efectivamente después nos habló de un movimiento obrero cristiano, de los teóricos del movimiento obrero, del ver, juzgar y actuar...*

Esta triangulación encuentra su correspondencia nuevamente en Bourdieu. Analizando los procesos de creación artísticos. Para Bourdieu, quien usa la metáfora maussiana del mago, no es tan importante comprender al mago sino la creencia colectiva que instaaura o mejor, del desconocimiento colectivo. Su reconocimiento viene de lo colectivamente desconocido (Bourdieu, 1977: 164).

Nuevamente Bourdieu intenta explicar este oscurantismo que cataloga de ambigüedad buscada, oscuridad metódica o metáfora sistémica: “De ahí el gusto típicamente sacerdotal por la imitación transfiguradora y la infidelidad desconcertante, la polinomia deliberada y la ambigüedad buscada, el equívoco o la oscuridad metódica y a metáfora sistémica [...]” (Bourdieu, 1971: 53)

c) **Tiene un don personal como el mago;** he mostrado varios ejemplos en los cuales el alumnado muestra lo que hace Moisés como un don, como un sortilegio:

Laboa: [...] y ahí me di cuenta de la fuerza de... Moisés o de la importancia de Moisés en ese método o en la escuela [...] no sé... no sé si es un tema de credibilidad como que a, Moisés, vaaaa... Moisés hablaba... Moisés hablaba y como que o sea yo le creía todo a pies juntillas.⁵

Esa capacidad de la que habla Laboa es reconocida por prácticamente todas las personas que han pasado por Teatro de “La Escucha”, tiene esa capacidad para hacer creer, para cambiar el modo de pensar del neófito.

d) **Profecía es el medio para un fin.** Es clave entender que el teatro en este caso juega la misma función que la profecía, es el medio para un fin determinado. Para muchos de los integrantes de la escuela no es una escuela de teatro, es algo más, es una escuela que te enseña a luchar:

Ibáñez: El teatro para mí es el vehículo o sea, es decir, yo... sea, es decir, para mí es el vehículo, el teatro de “La Escucha” a mí me parece una organización, un movimiento una corriente que, que excede lo teatral, excede lo teatral, yo no soy actor, no es mi campo profesional, bueno, sí, tengo una compañía de microteatro pero yo no me dedico a eso, ¿no? Eh... y yo entiendo que Moisés como actor, director teatral él quiera sostener que el Teatro de “La Escucha” es ante todo una corriente teatral, ¿no? para mí es una corriente política que utiliza como vehículo el teatro,...

El teatro es el camino para llegar a otra cosa. Esta idea no es nueva, de hecho, es muy usual encontrarla con otros aprendizajes: “Arco y flecha son, por así decirlo así, nada más que pretexto de algo que podría darse también sin ellos; el camino hacia una meta, no la meta misma; ayudas para dar el salto final y decisivo” (Herrigel, 2010: 7). En el caso de Herrigel un camino hacia el zen.

La etnografía de Herrigel nos muestra como detrás de una actividad, el tiro con arco, hay algo más, un aprendizaje para la vida, un modo de entender la vida. Algo parecido viven las personas que integran Teatro de “La Escucha”.

e) **Respecto al mago tiene revelaciones con contenido** siendo dicho contenido no magia sino **doctrina y mandamiento**. Mientras que la figura del mago ampara su poder en un saber particular en el caso del profeta hay una doctrina. En el caso de “La Escucha” hay toda una serie de técnicas teatrales que conectan con una teoría

⁵ Trabajo de campo. Entrevista 17 mayo 2014.

determinada generando una sensación de coherencia al darse una correspondencia entre lo hecho, lo experimentado, con un modo de entender la vida.

Ibáñez: ... una de las cosas que yo experimentaba al entrar al Teatro de “La Escucha” es un cierto... mmmm... es que no me, no querría utilizar la palabra fanatismo, pero, es tan coherente lo que tú descubres, es tan fascinante lo que tú descubres, es tan entusiasmante y esperanzador lo que tú descubres en el Teatro de “La Escucha” [...]

Serrano: Pues me faltaban... o sea, este hombre, este discurso, ¿cómo lo ha construido?, o sea... y ya no... ya no solo autores, si no... ¿de dónde viene Moisés?, o sea, quizás tú que estabas más metidos en movimientos políticos, eras más capaz de encuadrarle, pero yo no. O sea, yo oía un discurso y no podía encuadrarle y entonces eso me... pues me... yo creo que por eso me pasaba que dudaba de que fuera real, o sea de que ese discurso fuera... porque no tenía una... o sea, no tenía una historia detrás, ¿de dónde salía ese discurso? O sea, era coherente.

Esta sensación de coherencia, de dar respuestas, va generando una fascinación en los que deciden empezar el proceso incorporando el discurso del maestro, sus ideas, su modo de entender la lucha.

f) **Predicación emotivo efectiva.** Son muchos los ejemplos en los cuales se ve la pasión en el discurso de Moisés. En su tono de voz, en su uso de determinadas palabras, algo que se nota en cada sesión.

Vamos a ver un fragmento del diario de campo que muestra este tipo de ejemplos. Diario de campo. Discurso 12 diciembre 2011:

Moisés dice que el proceso de “La Escucha” tiene 3 momentos (anota en la pizarra):

Verdad

Interés

Objetivo

Tras esto asevera que “La Escucha” funciona así, funciona siempre, no es una teoría mía es la realidad. Cuando queremos escuchar queremos partir de la realidad. Hasta los que queremos luchar tenemos miedo a la verdad y sin

verdad es jodido luchar. Si hay verdad el interés viene solo, el interés va con el ir juntos y cuando unimos centros de interés hay un objetivo y todos tenemos un tema.

Copia en la pizarra en tres columnas torcidas lo siguiente que yo hago en recuadros para facilitar su comprensión:

Verdad	SER	Objetivo
Interés	ESTAR	Interés
Objetivo	HACER	Verdad

Confronta su teoría con lo que él sostiene que es el funcionamiento de la comunicación.

Alude que la mayoría de luchas son por hacer cosas y eso mata a los movimientos sociales hoy. El interés es una forma de estar. Moisés crítica el modo de operar de la comunicación y dice que es lo que aplica la universidad. El proceso de comunicación se hace siempre lo que Moisés propone es que se haga como él dice y no como se hace el proceso de comunicación actualmente.

Les dice: “Estamos en un mundo dividido donde unos están en “La Escucha” y buscan la verdad”. “Un sistema que crea desgraciados en serie que se ellos se ocupan los servicios sociales”

La revolución no viene de volvernos locos sino que viene de plantearnos las cosas desde la verdad, interés, objetivo.

Los desgraciados del mundo no lideran su vida. ¿Quién tiene formación en política, Filosofía, antropología y análisis? Es una pregunta retórica que él mismo se responde, los que trabajan con personas no tienen esta formación pero los que trabajan en multinacionales si la tienen.

Es un ejemplo muy claro para entender cómo funciona una clase tipo. Tras más de dos horas de ejercicios intercalados con sus explicaciones, al final de la clase siempre se termina con el discurso final, con la verdad que se equipara con la realidad, instaurando un “sentido común”.

Es un discurso donde la palabra verdad aparece continuamente y las increpaciones al grupo dándole una carga emotiva fuerte y donde la idea es clara. Ustedes lo hacen mal, pero gracias que están aquí donde aprenderán a hacerlo bien.

g) **Es un sistematizador.** Moisés se presenta a sí mismo como un sistematizador, en su historia de vida reconoce que ninguna idea es suya originalmente sino que lo único que ha hecho es sistematizar y colocarlo dentro de un todo ordenado.

Hasta ahora hemos visto todas las características propias del profeta que se cumplen en Moisés pero no todas se cumplen.

h) **Propaga la idea por la idea misma y no por gratificación.** Moisés establece una relación mercantil con su alumnado. Da clases a cambio de dinero. Para él esto es dignificar su trabajo pero se sale de las características tipificadas por Weber.

i) **No hace oficio de su misión.** Moisés se gana la vida con su escuela. Sus clases le dan el sustento haciendo de su vocación su oficio.

j) **Usurpan su poder a los hombres** (como los tiranos griegos) por revelación divina y para fines religiosos. No se habla nunca de revelación divina.

k) **Anuncia una verdad de salvación en virtud de revelación personal.** En ningún momento se erige a sí mismo como un elegido. Él como vimos en fragmentos anteriores entiende lo que hace como un imperativo categórico pero nunca lo hace aludiendo una conexión con lo revelado.

Las características del profeta se acercan a la figura de Moisés pero no terminan de cuadrar. Lo que muestra Moisés con su modo de entender la vida y con su trabajo escénico es más cercano a lo que Weber define como maestro de moral (Weber, 2002: 359), que interpreta la sociedad en torno a un grupo de discípulos, aconsejando a los particulares en sus asuntos y a los príncipes en asuntos públicos. Su posición de sabiduría filosófica le da un poder autoritario. El novicio entra en una relación de piedad personal con el maestro quien cuidará de su formación. Es más apropiado hablar de maestro de moral porque además es más coherente con la tipología de teatro moral que sostengo se hace en Teatro de “La Escucha”.

Terminamos este capítulo con la tercera característica.

3. **La producción de creencia.** Vimos en Bourdieu como, amparándose en Marcel Mauss, daba suma importancia, no tanto a las propiedades específicas del mago sino en la creencia colectiva. Marcel Mauss equipara la creencia del mago y la del público,

como reflejo la una de la otra pues la simulación del mago sólo es posible en función de la credulidad pública (Mauss, 1979: 113). Es sumamente importante añadir que para Mauss la creencia en la magia forma un bloque, o se cree o no (ibídem: 109) de modo que no se puede creer en una parte solamente. Bourdieu explica bastante claro esta analogía:

“[...] si uno toma en serio, a la vez, la hipótesis durkheimiana de la génesis social de los esquemas de pensamiento de percepción, de apreciación y de acción y el hecho de la división en clases, se está necesariamente conducido a la hipótesis de que existe una correspondencia entre las estructuras sociales [...] y las estructuras mentales, correspondencia que se establece por la intermediación de la estructura de los sistemas simbólicos, lengua, religión, arte etc.; o, más precisamente, que la religión contribuye a la imposición (disimulada) de los principios de estructuración de la percepción y del pensamiento del mundo y, en particular, del mundo social, en la medida en que impone un sistema de prácticas y de representaciones cuya estructura, objetivamente fundada en un principio de división política, se presenta como la estructura natural- sobrenatural del cosmos. (Bourdieu, 1977: 49).

La sensación de coherencia, el que todo este atado, el vivenciar primero y luego racionalizar, y que esa racionalización sea la de Moisés, es lo que va introduciendo al alumnado en esa creencia, en esa *illusio*, en ese querer formar parte del juego, porque lo que se dice en la escuela tiene las respuestas que no habían encontrado hasta ahora.

Volviendo nuevamente a Weber podemos apreciar la influencia en Bourdieu. Los dos comparten las grandes similitudes entre los campos religiosos y artísticos:

“En cambio, el poder del carisma se basa en la creencia, en la revelación y en los héroes, en la convicción emotiva de la importancia y del valor poseídos por una manifestación de tipo religioso, ético, artístico [...] Esta creencia transforma “desde dentro” a los hombres e intenta conformar las cosas y las organizaciones, de acuerdo con su voluntad revolucionaria. [...] Se trata de una valoración subjetiva al servicio de la época”. (Weber, 2002: 852).

Vemos como el arte se presta a este tipo de “soluciones alquímicas”, tanto en Bourdieu, como en Weber, pero donde coinciden sobre todo es en la necesidad de tener un grupo de adeptos. Para tener adeptos el requisito esencial es generar una verdad en los mismos la cual se genera desde la combinación del uso del cuerpo en escena y la explicación personal de Moisés de lo vivido por el grupo.

El mejor modo de ir vislumbrando la importancia de la figura de Moisés y la generación de adpetos, es ir desgranando paso a paso el proceso de creación en los diferentes niveles de la escuela, desde el primer curso y el segundo, que son un solo día a la semana, hasta el tercero que es 4 días por semana. De este modo podremos comprender lo expuesto con mayor claridad.

5. El proceso de formación

5.1. Primer nivel. El despertar de...

Las clases del primer nivel se desarrollan entre semanas. Comienzan en las tardes, sobre las 19.00 horas hasta la noche, en principio hasta las 22.00, aunque el horario de salida no es siempre cumplido con exactitud siendo frecuente salir media hora tarde.

Mostraré a continuación un extracto de mi primera sesión con un grupo que ha sido determinando en el trabajo de campo pues hay 4 trayectorias del mismo que he podido seguir con varias entrevistas en profundidad en los casos de: Lamarque, Russian, Cecilia y una historia de vida, la de Guerra, además de la de Moisés. Es un grupo muy importante además porque es el grupo que he podido seguir desde el principio hasta el final de la formación.

Diario de campo 11.octubre. 2010

Voy a clase junto con mi pareja, Laboa, llegamos tarde, han pasado cuatro minutos de las 20.00 horas. En los tornos del metro encuentro a una chica que va corriendo hacia algún lado, deduzco que va a clase por la ropa que lleva puesta: unos pantalones bombachos, unas zapatillas de deportes gastadas, una camiseta verde y una mochila; el peso de la misma le hace ir inclinada hacia adelante, estoy por decirle algo pero no lo hago.

Llegamos a clase, la puerta de la entrada esta emparejada por lo cual podemos pasar sin tocar.

La disposición de la clase es la siguiente: Se encuentra Moisés en la parte superior de la clase y en forma de semicírculo el resto de la clase mirando hacia él. El dibujo será más explicativo.

En el dibujo no se refleja con exactitud cómo es la disposición de la clase pues la proxemia entre los alumnos es mucho menor que con Moisés el cual está más separado del resto no siendo un círculo al uso sino un semicírculo en torno a él.

Me llama la atención a medida que se van presentando que apenas hay actores o actrices en el grupo.

Figura 34. Disposición de la clase



Elaboración propia.

Moisés no ha hablado nada desde que hemos llegado, está hablando el grupo en la presentación, solo para dar la palabra a alguien. Tras hablar yo que estoy pegado a él, es decir soy el último en presentarme, este me dice que si le doy permiso para contar una historia sobre mí y Laboa, yo intuyo que va a contar que nos conocimos en un curso de Teatro de “La Escucha” introductorio y le digo que sí. Moisés pasa a contar a toda la clase que yo conocí a la que es mi pareja en un curso introductorio de “La Escucha”, que hicimos un ejercicio juntos, el de la marioneta, un ejercicio que consiste en ir uniéndote con hilos invisibles con el otro hasta lograr una unión corporal sin tocarse. Dice a todos que nos enamoramos en ese ejercicio y que posteriormente nos casamos. La historia no es del todo así pero no digo nada. En el transcurso de la historia se escucha algún suspiro en la clase.

Tras esta historia pasa a hablar de su método que llama Teatro de “La Escucha” porque está dentro de un mundo concreto y por tanto tiene que escuchar la realidad que le rodea. Habla del mundo como un proceso dinámico y por tanto hace falta un método que ayude a comprometernos. Le dice al grupo: “Estamos en una dialéctica entre la persona y el colectivo por lo que somos, seres políticos, siendo la definición de política lo que busca el bien común y no el interés general que es lo que pervierte a la propia política cambiar el bien por el interés. Sensibilidad va unida a lo político.”

El grupo está de pie, nadie coge notas excepto yo que las recojo en mi libreta de Campo I de pie a un lado de la clase. Moisés no deja que nadie se siente ante algunos intentos aludiendo que pronto hay que poner el cuerpo.

Presenta su primer triángulo en conjunto con otros.

VER	T.ENCUESTA	ESPÍRITU	MEMORIA
JUZGAR	T. DIÁLOGO	MENTE	ENTENDIMIENTO
ACTUAR	T.GRITO	CUERPO	VOLUNTAD

Tras presentar este triángulo nos dice una de sus citas que es una deconstrucción de un refrán muy conocido “ojos que no ven corazón que no siente” él la cambia por “corazón que no siente ojos que no ven”. A colación de esta cita dice que estamos en una sociedad de la sobre información donde todos tenemos datos por todos lados de lo que está pasando y que no

hacemos nada porque estamos insensibilizados⁶ de modo que aunque veamos algo no hacemos nada por cambiarlo. Moisés propone pues que no basta sólo con saber que está ocurriendo una injusticia sino que además tiene que suceder algo en nosotros para que luchemos contra ella.

Tras hacer referencia a este aspecto pasa a hablar de la cosmovisión. “Ningún grupo avanza sin cosmovisión” todo grupo debe tener una misma visión de la realidad. Para explicar este concepto pasa a contar una anécdota de su hijo.

Dice así: Un día íbamos a recoger a mi hijo... a la escuela y a la salida hablando con otros padres acerca de nuestras cosas, comentando que había fallecido alguien en esos días, todo transcurría normal cuando mi mujer me mira y me grita ¡Moisés el médico! en ese momento miramos el reloj y vemos que es la una y cuarto y que a las y media tenemos especialista del niño. Entonces nos vamos corriendo metiendo a los niños en el coche como podemos mientras mi mujer me grita que como se nos puede haber olvidado la cita del especialista.

En todo esto mi hijo... muy serio mientras lo metemos en el coche, no dice nada pero está muy serio. Nosotros corriendo a todo meter con el coche y mi mujer mientras me recrimina que no estoy a lo que estoy y ese tipo de cosas que el médico es vital, cuando Néstor quiere hablar algo tímidamente le decimos los dos a la vez, “No... ahora no” mientras seguimos por la ruta rápidamente mirando el reloj.

Cuando los dos nos hemos callado y... ve que puede hablar nos pregunta ¿Entonces hoy es cuando me voy a morir?

En ese momento nos miramos mi mujer y yo y nos relajamos explicándole a... que no que vamos al médico para pruebas de rutina pero que de donde ha sacado eso. Él nos dice que como estábamos tan alterados hablando del médico pensaba que él también se iba a morir”

Tras contar la anécdota nos dice que es el ejemplo de un caso en el cual no se ha generado cosmovisión, algo vital para el andar de cada grupo.

⁶ Chakrabarty en “Provincializar Europa” dice algo parecido cuando se refieres a las viudas quemadas vivas a fines del siglo XIX en Calcuta. Ver Resumen libro.

Presenta pues el programa del curso tras antes citar que el objetivo del mismo es buscar la promoción de cada uno, define la promoción como ser más y se hace quitando problemas, es decir, es más libre quien menos necesita para vivir. Tras el breve apunte sobre cosmovisión pasa a explicar en la pizarra que van a trabajar en ese curso:

Teatro Encuesta: Motor ambiente.	Claves del ver
Teatro diálogo: “Contradiscurso”	Claves del Juzgar
Teatro Grito: Cartelacciones	Claves del actuar

Tras el breve apunte pone música. La música va desde las carpetas que tiene con diferentes selecciones (necesitaré saber más adelante) si las tiene clasificadas, en este caso suenan grupos de pop español de los ochenta, música desenfadada estilo Gabinete Garibaldi, Radio Futura etc... La gente no se ha cambiado para empezar la clase y Moisés va vestido con vaqueros, playeras deportivas negras y una camisa de manga larga color vino a rayas con una camisilla debajo y una riñonera puesta. No se parece en nada a mis profesores de arte dramático que van siempre con chándal o ropa suelta para dar las clases.

El primer ejercicio, **ejercicio de la araña**, es jugar con nuestras manos como si fuesen arañas que primero nos hacen cosquillas a nosotros por todo el cuerpo pero luego esa araña hace cosquillas a los demás tornándose la clase en un compartir cosquillas unos a otros.

Tras este ejercicio pasa a hacer parejas para desarrollar el **ejercicio de ir juntos**. Este ejercicio es uno de los que da en su curso de introducción. En este ejercicio cada uno de la pareja se coge de las manos y deben ir conjuntamente a sentarse en el suelo sin soltarse y posteriormente a levantarse sin soltarse de las manos.

Moisés se me acerca en este momento en el cual estoy sentado en el tercer escalón de las escaleras que llevan al baño y me indica que este ejercicio es esencial pues desde fuera ve las tensiones y frenos de cada grupo, quien arriesga más y quien tiene mayor reticencia.

Este comentario me pone en sobre aviso que cada ejercicio conlleva una observación por su parte de cada miembro del grupo. Algo que debo seguir observando.

Energías corporales tras estos primeros dos ejercicios que conllevan cierto rasgo de calentamiento debido a su carga de ejercicio lúdico y de movimiento físico pasa a ejercicios de otro nivel como el siguiente que se compone de varias partes:

Cabeza guía al cuerpo: Qué pasa, pregunta Moisés, cuando es la cabeza la que guía al cuerpo. Qué pasa cuando la cabeza es la que tira del cuerpo. Es un tipo de personaje que parece triste, pensativo, pensador (todo esto dicho por Moisés).

Pie guía al cuerpo: Qué tipo de personaje tenemos, uno que tantea, espera.

Oreja guía al cuerpo: Es un tipo de personaje que cotillea, no entiende.

Culo motor del cuerpo: Insinuación, baile, ignora a alguien, escaqueo,

Moisés tras este explorar pasa a decir que hay cinco motores del cuerpo que son:

<i>Cabeza</i>	<i>Clown</i>
<i>Pecho</i>	<i>Tragedia</i>
<i>Cadera</i>	<i>Comedia</i>
<i>Manos</i>	<i>Mimo</i>
<i>Pies</i>	<i>Danza</i>

Tras este ejercicio pasa a lo que anoto en libreta como charla política, 6 minutos para las 22.00 horas en este momento empieza a hablar que el amor es el motor de nuestro trabajo y que el método es el camino, para cambiar el mundo, habla por primera vez de cambiar el mundo en clase.

El primer día de clases de un grupo de primer nivel es muy significativo. De las 13 personas que hay el primer día tan sólo una es actor de formación, el resto viene con itinerarios profesionales marcados, generalmente del mundo de la educación y de lo que comúnmente se denomina “lo social”.

El caso de alumnado en procesos de formación pre universitarios es muy extraño, de hecho es el único caso registrado en los 3 años de seguimiento al grupo. El universo

de personas que he seguido ronda entre los 25 y los 45 años. Casi todos con estudios universitarios terminados o en proceso de terminarlos.

Desde la disposición espacial del espacio, pese a ser circular, se nota la figura del maestro, hay una ligera separación proxémica entre el grupo y el maestro.

Lo primero que hace Moisés es explicar el nombre de la escuela, de la necesidad de escuchar que tiene la sociedad y cómo el teatro es una herramienta que nos es válida para escucharla. Por tanto, el teatro entendido como herramienta comunicativa, como el transmisor de un mensaje y sobre todo como una herramienta que puede usar cualquiera sin necesidad de ser actriz o actor, algo que ya Boal ha anunciado con anterioridad, (Boal, 1982).

La primera clase es particular pues no se parece al resto de los registros, generalmente la clase tiene una estructura tipo muy clara basada en calentamiento, ejercicios, y tras los ejercicios la exégesis de lo visto por el maestro.

En este caso Moisés, al ser la primera clase, comienza con una declaración de principios, ubicando su modo de entender el teatro como herramienta política, aludiendo a la cita de política de Aristóteles como el bien común, pero sin citarlo:

“Estamos en una dialéctica entre la persona y el colectivo por lo que somos, seres políticos, siendo la definición de política lo que busca el bien común y no el interés general que es lo que pervierte a la propia política cambiar el bien por el interés. Sensibilidad va unida a lo político.”

Va construyendo una narrativa en la cual intercala citas políticas con esquemas que dan una sensación de coherencia y de manejo de la realidad, inauditos, como citan algunos agentes de esos primeros días.

Ibáñez: [...] a mí lo que me enamoró del Teatro de “La Escucha” y de Moisés fue la coherencia, la coherencia, el sistema, la coherencia del sistema metodológico que él tiene y la coherencia personal que él, él intenta, obviamente no es, nadie es perfectamente coherente, ¿no? no fue para mí no fue a partir de un, de un momento en concreto sino que fue, fue poco a poco, fue gradualmente, y además mi actitud crítica que me hacía cuestionarle todo siempre encontraba una respuesta y la mayoría de veces era satisfactoria que me hacía o bien reafirmar mi posición pero me hacía trabajármelo más, estudiar más, buscar más argumentos o lo contrario, me convencía lo que él me decía, entonces todo eso unido, es decir, el después de tantos años

trabajando con el teatro buscando una herramienta de lucha, encontrar las herramientas que te daba el Teatro de “La Escucha”, verlas además con una proyección tan, tan, tan larga...

Parra: *Sí, me hace quedarme el querer conocer el método hasta el fondo para poder aplicarlo, y me sigue haciendo quedarme que detrás de todo eso hay algo de Moisés que sí me convence y es que creo que hay coherencia en su vida y compromiso, entonces sí que es cierto que en un, en la vida en la que llevamos que es difícil encontrarse alguien así, pues sí o sí yo no le quiero perder, e igual ahora, ¿no? O sea, pese a que me cueste, genero los acercamientos que puedo porque o sea a parte ya de que le tenga cariño, ¿no? y aprecio, para mí no es fácil encontrar a alguien que defiende la coherencia así, entonces me parecería un error perderlo y me quedo eso, con la conciencia ya de decir vale, está todo esto, por fin me lo dice, me parece injusto que no, o sea se genera una crisis muy bestia la verdad en esa reunión, y... y sobre todo el ocultismo, ¿no? Pero no lo digas, no comentes nada.*

Guerrero: *A mí... me impresiona sobre todo en...me impresiona Moisés, su figura como (...) como... ¡cómo decirte!... me impresiona su contundencia, me impresiona lo politizado que está, y me impresiona cómo une filosofía y técnica todo el tiempo, ¿no? Una filosofía con la que yo no estoy en absoluto de acuerdo en ese momento. Y que...no dialogo nada con él, sino que rechazo plenamente. La coherencia que hay me impresiona, y me hace darme cuenta de que es una cosa de la que yo quiero aprender. Yo no estaba para nada preparado para esa coherencia, para ese tipo de cosas, en... en el mundo en el que yo me había movido hasta ese momento, en lo que me encon... [alguien saluda] en lo que me encontraba era todo lo contrario, ¿no? Y en...pues eso, con gente que no... no había trabajado... para nada... eh hh con firmeza o con contundencia, con profundidad las cosas, que no había eh emmm, ee, pues no, no había metodología de fondo en la, la gente con la que había trabajado.*

Se va construyendo la figura del maestro a base de combinar una narrativa muy medida que parece suya propia, intercalada con ejercicios concretos y con esquemas que muestran una sistematización, que a priori, da una sensación de seriedad del método.

Se va generando un “proceso de encantamiento” mediante el cual el agente movilizador (Bourdieu, 2008: 96) comienza a ir tejiendo su red de coherencia comportándose como un metafísico.

Considero que la primera clase muestra todas las características del metafísico (Rorty, 1991) pues: a) se habla de verdad, b) se equipara verdad con determinada visión de la realidad que no es la mayoritaria y la cual se descubre en el proceso, c) usa un léxico último sustentado en este caso por esquemas de aplicación que le dan mayor apariencia de coherencia al discurso, d) la palabra persona se sitúa en el centro del tablero y cómo se le ha manipulado siendo este espacio un lugar propicio para la posible emancipación, e) ve la persona como alguien que tiene la verdad dentro de sí; y f) se presentan argumentos que no admiten discusión.

En el fondo todo metafísico ha de tener para poder llevar a cabo su puesta en escena capital simbólico, en este caso dándose además la “economía de la buena fe” (Bourdieu, 2008: 189). Moisés consigue que un grupo de personas pague por una formación encontrándose capital económico con el simbólico.

Es preciso recordar que un mes de formación cuesta entre 50€ y 80€ en los cursos de un día a la semana y 110€ en el último año. Pero no se puede hacer sólo una lectura económica sin entender el peso del capital simbólico por los siguientes motivos: al final de los tres años no genera ningún título académico, consigue que algunas personas recorran cientos de kilómetros cada día que hay clases para asistir o incluso en algunos casos que determinadas personas hagan un cambio de ciudad para asistir a su formación y con ello un cambio de vida.

Aunque se genere en los demás cierta fascinación, como hemos podido leer, considero que lo que genera la misma es una mezcla entre innovación práctica, en este caso el teatro, y capital simbólico. Aunque autoras más recientes llegan a hablar de capital erótico (Hakim, 2012) como poder para fascinar a los demás, he de mencionar que en el caso de Teatro de “La Escucha” no es válido tal concepto pues detrás del mismo hay una mezcla entre atractivo físico y cuidado de imagen: “[...] una amalgama entre atractivo físico y social que hace que determinados hombres y mujeres resulten atractivos para todos los miembros de la sociedad, especialmente los del sexo opuesto” (Hakim, 2012: 9), algo que Moisés, deliberadamente no cumple. Ni tiene un cuidado sobre su físico para ser más atractivo, ni genera pasiones con el sexo opuesto. Lo que genera es una movilización del yo en algunos agentes, la idea central de la tesis es averiguar cómo y a quién.

¿Qué hay detrás de estas disposiciones? ¿Es sólo gracias al capital simbólico de Moisés? ¿Es gracias a la formación atractiva que genera el teatro? ¿Se debe a una disposición de esos agentes? ¿Qué vertebra esa formación para que sea atrayente para los agentes? Iré perfilando poco a poco el proceso a lo largo de esos tres años para hacernos una idea.

5.1.1. De las técnicas del primer nivel. El comienzo de las tecnologías de subjetivación

Las técnicas teatrales empleadas en los diferentes niveles son, generalmente, contingentes al propio grupo, es decir, no vienen dadas de antemano, aunque a lo largo de los años he notado una tendencia a encontrar algunas fijas en el primer nivel como es el caso de *contra discurso* y *motor del ambiente*. Las mostraré por separado haciendo especial énfasis no sólo en el momento de la presentación sino en el proceso de construcción de la misma siendo este el punto distintivo con lo hecho hasta ahora.

5.1.2. El motor del ambiente

Es una de las técnicas que se usan para “ver” la realidad como hemos podido leer en páginas anteriores. Es una técnica influenciada en Jacques Lecoq. Lecoq fue destacado, sobre todo, como pedagogo teatral a partir de 1956 (Ruiz, 2008: 269). Aunque desarrollo mucho la improvisación, de donde mayor influencia recibe “La Escucha” es del desarrollo técnico de los movimientos a través de la máscara. Sus grandes preocupaciones fueron: “la relación entre el cuerpo, el movimiento, los materiales y el espacio”. (Ibídem: 272).

En palabras de Moisés el motor del ambiente parte de la observación de un determinado ambiente que luego se extrapola a escenas físicas en las cuales el objetivo es mostrar cuál es el motor de determinado ambiente pues: “se puede modificar un ambiente una vez que se toca el motor real de ese ambiente. Los trabajos de ambiente han de tener: motores, ojos cerrados nos dan la energía, espacios determinados, combinaciones corporales y precisión técnica” (Trabajo de campo. Cita de Moisés. 4 noviembre 2010).

El trabajo sobre determinada técnica siempre comienza con una serie de ejercicios introductorios. Veamos nuevamente esquemas que enmarcan las técnicas que se suelen dar en el primer nivel:

VER	JUZGAR	ACTUAR
MOTOR AMBIENTE	“CONTRADISCURSO”	INTERVENCIÓN
REALIDAD (Personal, ambiental e institucional)	PALABRA (Promoción)	SÍMBOLO
T. Encuesta (Espíritu)	T. Diálogo (Mente)	T. Grito (Cuerpo)

Mientras que está desarrollando sus esquemas toda la clase está escribiendo en sus libretas mirando a la pizarra.

Nadie interrumpe, sólo copian. Moisés está mostrándoles en la primera clase toda una demostración de organicidad que le valen para presentar T. Escucha como un sistema donde todo tiene un lugar, un por qué y un para qué.

Considero que este tipo de viñetas etnográficas muestra a la perfección como se va introduciendo al alumnado a un encantamiento que siempre responde a una serie de variables que explicaré al final del presente capítulo.

Lo primero que se observa en las clases es que todo está explicado por esquemas, todo responde a una integración que da una apariencia de organicidad que genera ese efecto de “yo no comprendía...ahora comprendo” del cual nos hablaban Berger y Luckmann.

Una vez que el alumnado va empezando a conocer los primeros esquemas se les presenta una serie de ejercicios desde los cuales va aprendiendo una determinada técnica.

La secuencia de ejercicios para el motor del ambiente se puede seguir desde la siguiente serie.

Diario de campo 14 octubre 2010:

Ejercicio Cuerpo pelota cada persona debe convertir su cuerpo en una pelota, cada pelota tiene un movimiento determinado.

Este ejercicio se hace para humanizar el objeto.

Se comienza haciendo el bote y movimiento de la pelota para posteriormente sacar las características del objeto. Por ejemplo una pelota de baloncesto es una persona refunfuñona.

Cada vez que Moisés explica algo que trasciende al ejercicio adopta un tono de voz distinto y va a la pizarra para hacer algún esquema, a veces es lo más parecido a un garabato pues no se entiende lo que pone en la pizarra. En ese momento la mayoría de la clase corre literalmente a anotar lo que dice en sus libretas (sobre todo Víctor, Lamarque, Guerra, Russian, Violeta, Rosalía).

En este caso está explicando qué significa expresar: liberar desde.

Explica el trabajo de energías por el cual al humanizar desde la energía lo que hacemos es humanizar desde un desarrollo corporal por el cual desde la imaginación es capaz de conectar con conceptos universales. Esto hace que nuestro cuerpo traduzca grandes experiencias.

Este ejercicio es bastante ilustrativo de cómo hay un uso de los capitales simbólicos que se reflejan en el tono de voz y en el uso de la pizarra como elemento que denota conocimiento. Cada vez que Moisés escribe algo en la pizarra moviliza a gran parte del grupo que va corriendo a anotar lo que se dice. Los comentarios del maestro son de suma importancia:

Diario de campo, 23 abril 2012:

Hoy he ido hacia el metro con Bebe y Natalia, van hablando entre ellas. Comentan que salen muy cansadas de clase. Natalia dice que ella ha tenido días en los cuales ha salido de clase y además se ha ido a algunos bares de la zona a ver el ambiente que hay en ellos con su grupo. Bebe dice que si por ella fuera no haría lo de teatro sino que iría solo a escuchar a Moisés que es lo que le interesa, Natalia se ríe.

Sobre esto le pude preguntar a Bebe algunos meses más tarde en la entrevista que le hice:

Iván: [...] me acuerdo de ese año que decías alguna vez yendo para el metro que para ti las clases si fueran por ir a escuchar a Moisés estarían geniales.

Bebe: Claro porque... la parte esa... o sea, a mí me dices como persona y me parecía muy interesante y su trayectoria y su propuesta porque bueno, yo no he hecho nada político pero entiendo ese compromiso social y yo de alguna manera fallida siempre lo he intentado llevar a cabo, pues, o sea, a través del horror de la cooperación en algún momento pensé, o sea, pues eso, erradamente pero... pero esa... como esa... no sé, vocación por la justicia social y por... pues como que siempre la he tenido y bueno, la

enfermería de alguna forma también, o sea, me... he llegado a esta idea ¿no? Entonces encontrar a alguien cuyo proyecto de vida, y además que sale adelante, pues me interesaba mucho y conocer la parte teórica y filosófica de su escuela...

Se refleja claramente el capital simbólico de Moisés el cual le da el peso suficiente como para tener que prestar atención a todo lo que dice.

En el mismo día se muestran otros ejercicios para el trabajo de motores de ambiente.

Ejercicio cámara de foto. *En este ejercicio se pasa a transformar el espacio en función de la acción física determinada que alguien proponga. Moisés pone el primer ejemplo, hace como si tuviera una cámara de fotos y va a sacar una, la clase adopta la posición de posar para una foto. De ahí pasa Eugenio a hacer el gesto de dirigir una orquesta con una batuta, Moisés les pide agilidad y coherencia y que se cubra todo el espacio posible.*

Posteriormente pasa a pedirle a la clase que hagan grupos y que recreen con pocas personas un ambiente determinado. Se expone en clase el ambiente de un mercado, guardería, plaza pueblo día de la fiesta.

Moisés les devuelve que ninguno ha logrado el ambiente dando paso a una reflexión de esos grupos.

Moisés siempre pide que pongan cuerpo a ese análisis.

Se repiten los ambientes. En el mercado devuelve que no se ha visto el número de puestos aunque se atisba el autor comodín. En la guardería ha faltado ver el ambiente al centrarse en situaciones concretas y en la plaza del pueblo más que un ambiente se ha visto una historia.

Moisés devuelve a los grupos que han pecado de exceso de realismo.

El espacio ha de ser:

Coherente.

Cubrir todo personaje.

No se hace una historia sino un ambiente.

Son ejercicios mediante los cuales se intenta explicar algo que previamente se ha experimentado desde el juego. Todo parece un juego, un modo lúdico de aprender una determinada herramienta y un determinado modo de ver la realidad.

Ejercicio Animal fantástico. Explica que este ejercicio es clave para entender el motor del ambiente. El juego consiste en hacer en grupo un animal y cómo este animal: se mueve, come y defeca, ataca y defiende, reproduce y muere.

Moisés da 6 minutos a cada grupo, ha dividido la clase en 3 grupos de 4.

Primero les pide que expresen cómo se mueve ese animal.

Grupo 1. Reptil que se mueve por el suelo. El grupo hace un animal que se mueve arrastrándose por el suelo pero con los cuatro miembros del grupo dando vueltas por el suelo.

Grupo 2. Pájaro prehistórico. Tres personas se agachan y una cuarta se tumba sobre los compañeros haciendo como si tuviera alas.

Grupo 3. Animal se desplaza lateralmente. El grupo hace un animal que se mueve desplazándose los cuatro integrantes al mismo tiempo de lado.

Posteriormente da 3 minutos para entender: Cómo se alimenta el animal y cómo defeca.

En el grupo 1 se muestra un animal que se mueve por el suelo y se va encontrando con la comida (una prenda de ropa hace el comida) que cuando llega al último del grupo expulsa tirándola al aire.

En el grupo del pájaro prehistórico son los tres componentes que están agachados los que cogen la pieza de ropa que simula una comida y uno de ellos expulsa hacia atrás entre las risas del resto.

En el grupo 3 cuando el primero recoge la prenda de ropa el resto se mueve como un rodillo dando vueltas cada uno sobre sí mismo y cuando llega al último este expulsa la prenda.

Posteriormente les da otros 3 minutos para que muestren cómo ataca y cómo se defiende. En este caso cada grupo interactúa con el otro. Los grupos interactúan entre sí entre risas haciendo ruidos de animales.

En la última parte operan del mismo modo. Interactúan entre sí con ruidos que simulan una especie de cortejo.

Según Moisés, la búsqueda desde el juego sirve para comprender que toda realidad es orgánica, como si fuera un ser vivo. Entonces sería más sencillo imaginar cómo sería el animal fantástico del FMI ¿Qué come? ¿Cómo come? ¿Cómo ataca? ¿Cómo defeca? ¿A qué ataca?

No hay preguntas tras este ejercicio, sólo se recogen las anotaciones dadas por Moisés en absoluto silencio, casi toda la clase está recogiendo en sus libretas qué dice Moisés y asistiendo con la cabeza.

Volvemos a ver un ejercicio en el cual desde el juego se explica determinada realidad. En este caso con una clara alusión a qué piensen en el FMI como si fuera un animal. Se da un salto entre lo que se hace y la comprensión de la realidad. Se aprende haciendo, cada juego va introduciendo al alumnado en una serie de explicaciones que previamente pasan por sus cuerpos aunque lo diferente, desde el punto de vista que definiendo en este escrito, no es analizar los cuerpos sino lo que hacen con ellos para poder entender qué les sucede en ese proceso de creación.

Mostraré un nuevo fragmento, en este caso de una sesión del 9 de diciembre de 2010.

Ejercicio Selva de símbolos. *Es un ejercicio que sirve para buscar la vocación según Moisés. Como son impares yo lo he hecho con Víctor de pareja de modo que me he perdido el registro del mismo pues se hace con los ojos cerrados. En mi caso anoto en el diario de campo lo que he sentido al hacerlo.*

El ejercicio consiste en que el compañero o compañera te dice un código sonoro y tú has de encontrarlo por la clase cuando hace ese sonido. La complejidad añadida está en que lo hace toda la clase a la vez.

Lo que he sentido es mareo, he sentido que las paredes se estrechaban y una intensidad en la frente como si me fuera a chocar constantemente de modo que lo he hecho con el brazo por delante de la frente como si previniera un golpe.

Tras el ejercicio pregunta a la clase como se ha sentido. Cuando el grupo da la devolución coral él siempre habla el último. Hay compañeras que hablan de la sensación de agobio, de sentirse como si una barra de hierro le atravesara

la frente (la clase ríe ante este ejemplo). Se siente según el grupo confusión, miedo a chocar, mareo.

Moisés les dice que en todos los ambientes hay experiencias que percibimos pero no vemos ¿Cómo vemos el deseo o la frustración? Hay necesidad de captar las energías de los ambientes como por ejemplo en el “Perfume” de Suskind. ¿Cómo se capta el egoísmo ambiental por ejemplo?

Considero pertinente este ejercicio por dos motivos. El primero porque muestra de modo ajustado lo que vengo sosteniendo a lo largo del escrito. Primero se experimenta algo desde el juego y luego Moisés da las claves a esa experiencia, da las soluciones a algo que se siente pero que no se puede verbalizar más allá del plano subjetivo.

Es interesante además porque es de las pocas veces, hasta el último año, en las cuales rompo mi rol de observador participante por el de participante observante. Siento una serie de cosas cuando participo que además en la rueda coral puedo contrastar con el grupo, es en definitiva otro modo de entender el campo.

El siguiente punto de análisis que hemos de tener en cuenta es cómo va construyendo su discurso legitimador Moisés. Atiendo siguiendo a Van Dijk: a) Uso del lenguaje, b) comunicación de creencias (cognición) y; c) interacción en situaciones de índole social. (Van Dijk, 2000: 23). El estudio del discurso consiste en proporcionar descripciones integradas en sus tres dimensiones.

Para ello se ha de atender además a varios aspectos: a) Narrativa: la cual no es solamente el modelo de representar las ideas, ya sea pictórico o cinético sino el uso de la voz (Ochs, 2000: 273); b) Estilo: atendiendo a los cambios de voz, las historias que cuenta intercaladas, en qué momento los usa y cómo interpela a los que le escuchan (Sandig y Selting, 2000); c) Argumentación: cómo va construyendo su marco de veracidad.

En las viñetas que hemos podido leer se observa como Moisés va tejiendo una red que guarda siempre la misma estructura: experiencia lúdica, experiencia personal, explicación y solución, eso se repite una y otra vez a la par que va esbozando un discurso plagado de esquemas que dan sensación de coherencia a todo lo que argumenta. A su vez lleno de historias que a modo de cuento sirven para entender desde un punto de vista diferente, que busca desde la sencillez, las ideas que se quieren transmitir, o lo que se ha sentido y no encuentra explicación o verbalización.

Todo esto siempre copado de dos elementos centrales que nunca se dicen abiertamente: a) tú eres responsable, en parte, de la situación de injusticia que se vive y; b) hay esperanza, esa situación de la cual eres parte tiene remedio, solamente necesita que hagas.

Lo que se esconde detrás de estas dos premisas son el sentimiento de culpa y el de esperanza. Una genera angustia y la otra el modo de salir de esa angustia llevando la actuación política a un plano de acción. Esto que digo se ve a su vez reforzado por este fragmento dentro de la historia de vida de Moisés:

Moisés: [...] Claro tú tienes que tener mucha finura a la hora de escuchar las declaraciones, aquí mucha gente se sienta a hablar de su vida...pero me molesta este sentimiento de culpa. Entonces mi trabajo no es o el Teatro de “La Escucha” no pretende que la gente tenga sentimiento de culpa, sino esa persona, que para mí es el objetivo fundamental, entonces... si tú no tienes una forma... de coonn... de confrontarte con lo queeee, con el resultado de tus propios actos o tus propias omisiones. Si no puedes tener una visión crítica de eso a lo que llamamos culpa, que es un sentimiento desagradable per se, no puede empezar un proceso desde luego revolucionario de transformación (silencio) personal.

Moisés es plenamente consciente del efecto que quiere generar en quien le escucha y además es capaz de explicar de modo sistematizado qué busca con dicho sentimiento. Lo que pretende es convertirse en un movilizador del yo y es por lo cual se puede catalogar a Teatro de “La Escucha” como un *taller de salvación* (Illouz, 2010: 239), con la única diferencia que no son talleres de autoayuda como los cataloga Illouz sino talleres o cursos que partiendo de una reestructuración del yo busca una implicación política en las personas que siguen el proceso.

Es este elemento el que me permite sostener que en “La Escucha” aunque el teatro que se haga sea generalmente, no siempre, un teatro moral, se puede hablar de un teatro de pretensiones políticas, sólo que lo político no aparece en la escena, ateniéndome a la definición de teatro político que da De Vicente.

Propongo para argumentar lo que he sostenido en el párrafo anterior adentrarnos, desde las temáticas y el mensaje que se da en escena, cómo se puede catalogar el teatro que se hace en “La Escucha”. Algunas de las temáticas escogidas para hacer en los *Motores de Ambiente* van desde: los bares, los hospitales, okupas, o el 15- M.

Las temáticas en este caso son escogidas por focos de interés, cada integrante del grupo dice una temática que le interese y si encuentra más apoyo en otros componentes de la clase se termina creando un grupo sobre determinada temática.

Tras las primeras sesiones marcadas más por el juego y la experimentación personal el grupo comienza a crear desde cero una muestra de ese ambiente que ha seleccionado.

Seguir los ensayos es algo que tan sólo he encontrado metodológicamente en Fabian (1990), por lo cual es de por sí bastante novedosa esta técnica que se facilita en este caso por la propia metodología que propone la antropología.

La Okupa como ambiente. Diario de campo 5 diciembre 2011.

Este grupo muestra una escena en la cual entre todas las integrantes tiran un tabique para pasar a construir otro entre todas. La idea es tirar un muro para hacer otro muro. Las acciones se realizan al aire sin objetos. Ya están mostrando algo que no es sólo describir sino que introducen una clara apuesta ideológica, se tira un muro para hacer otro.

Moisés les devuelve lo siguiente:

Les dice que estamos educados para ser simples en nuestros análisis y llenos de prejuicios. Va a la pizarra y les hace el siguiente esquema según el cual hemos de pasar de comprender intelectualmente primero a comprender primero con el cuerpo.

<i>Comprender</i>	<i>Transformando</i>
<i>Cabeza</i>	<i>Cuerpo</i>
<i>Transformar</i>	<i>Comprendiendo</i>
<i>Cuerpo</i>	<i>Cabeza</i>

En la siguiente sesión del 27 de febrero de 2012 el avance es el siguiente:

Escena I. Las componentes del grupo van haciendo con sus cuerpos diferentes espacios de la casa como si la casa tuviera vida.

Lo primero que se ve es la estructura de la casa, cómo cada uno hace una pared y cómo se pasa a su interior, la casa va contando su historia, cuándo fue construida y por qué no tiene quien la habite contando la historia de la especulación inmobiliaria sin datos objetivos.

Va contando como es cada habitación y cada una de las que están en escena adoptan la postura que el narrador les va diciendo de modo que van adoptando una postura de madre que mece a un bebe en el caso de ser el cuarto de dormir.

Escena II. Begoña aparece sola en escena mientras se escuchan discursos de medios de comunicación, discurso de sus padres, discurso de la policía, Discurso del Ayto.

MM.CC. Desalojado un nuevo inmueble okupado. Se han detenido a 10 personas y se les han requisado todos los objetos que tenían en la casa.

Padres. Pero hija por favor vuelve a casa que no tienes por qué estar viviendo siempre en esos sitios sin calefacción, sin agua y sin comida como si fueras un animal.

Policía. "Tienen 5 minutos para desalojar el edificio o nos veremos obligados a entrar por la fuerza"

Ayto. Lo que no puede ser es que haya ciudadanos honrados que pagan sus alquileres e hipotecas y un grupo de individuos quieran estar por encima de la ley viviendo sin pagar nada cuando el resto sí lo hace.

Estos discursos se van repitiendo cada vez con más rapidez mientras Begoña grita "no quiere ser un elemento más del sistema" hasta que la escena termina cuando se tapa los oídos y rompe a llorar.

Escena III. Begoña nuevamente en escena tiene frío y sueño. A su lado Inés y Blanca hacen de las paredes de la casa que le van susurrando una nana y se van acercando a ella hasta que cada una coge por un extremo de la manta y la van acunando como si de una hamaca se tratara.

Escena IV. Se ven en escena las cuatro integrantes del grupo. Miran al público y van diciendo "no quiero ser una pieza más del sistema" "no quiero vivir para currar" "que nadie me diga lo que tengo que hacer". Esto lo van repitiendo hasta que Inés que poco a poco va poniendo cara de no estar del todo de acuerdo se sale de ese grupo. En ese momento la frase que se dice es "nuestra unión es nuestra fuerza" y la vuelven a integrar en el grupo.

Escena V Se ven las cuatro integrantes que se mueven como si estuvieran nadando en escena al estilo braza. Con sus mofletes inflados hasta que salen

simulan que salen a superficie y allí cogen aire. Anoto en mi diario que me recuerda una escena de Trainspotting en la cual el protagonista se sumerge en un WC buscando unos supositorios. Las integrantes del grupo parecen que van nadando por el espacio. Cuando llegan a las paredes dejan de moverse, se agarran a la pared como si tuvieran asidero.

Devolución:

Moisés les dice que son un grupo muy emocional que se deben integrar bien en la casa. Juan Karlos les dice que el tono en la escena “no quiero ser parte del sistema” sea un tono pasota. Labordeta les dice que no entiende la última escena (la que yo llamo Trainspotting) cree que la idea es que el que está en el fondo no sufre las inclemencias del tiempo. Blanca le dice que la escena habla de lo políticamente correcto y que nadie va al fondo de los temas.

Moisés les dice que una escena como esta puede mostrar que aporta un grupo como este a la sociedad. Blanca le pregunta qué pasaría si lo viese un Okupa. Moisés les dice que no importa siempre que sea sensato lo que se presenta. Lo que se busca es que provoque una mirada crítica en profundidad. Teatro de “La Escucha” debe tener un diálogo constructivo. Nuestro trabajo no es puro por eso está el proceso de devolución.

Claudia. Ella cree que su tesis (la del grupo) en algunas escenas como la tercera es que la libertad individual se ve comprometida en procesos colectivos.

Moisés le dice que el grupo debe reflexionar qué filosofía tiene detrás de la escena. Debe haber una ética y una estética en confrontación. Nuestro método parece el de un poeta que refleja la realidad desde las palabras. Nosotros captamos una realidad en el ambiente y la traducimos a escena”. Fondo y la forma van de la mano. El efecto de aunar fondo y forma es el que nos abre.

23.11 fin clase.

Termino esta secuencia con el trabajo del montaje a fecha 23 de abril de 2012.

23 abril 2012 (I nivel XII sesión) último día pre muestra

Kasa Okupa. Van las cuatro vestidas de negro.

1. Aparecen en fila de espaldas al público. Una a una van saliendo de la fila y diciendo diferentes frases como “Más caña”, “lo que no entiendo es porque no luchan”, “los que se resignan...”.

2. Van narrando la historia de la casa mostrando con el cuerpo las diferentes partes de la casa. Narran en primera persona, “fui construida en 1975, albergo varios pisos en mi interior, algunos más grandes que otros, estoy llena de vida” Esta narración de la casa da paso al discurso del especulador que habla de cuando compro la finca y como no pudo conseguir compradores. Muestran también el discurso del Okupa que habla de la necesidad de entrar en sitios que no están okupados.

3. Una vez están los okupas en la casa se muestra un juego que consiste en que todos se balancean a la vez sirviéndose de apoyo mutuo pero cuando uno se quiere ir el resto no le deja irse.

4. Hacen con sus cuerpos el formato de una casa. Dos hacen de las paredes laterales, se arquean hacia delante de modo que hacen además de techo. Entre esas dos hay otra que acuna a una compañera. Entre las tres van cantando una canción de cuna.

5. Se queda sola en escena Claudia. El resto se van hacia el fondo de la clase, se colocan en fila mirando al público y van emitiendo diferentes discursos. Desde lo que dicen los noticieros “Desalojada una casa okupa en el centro de Madrid”; lo que dicen los padres “pero hija cómo se te ocurren hacer esas cosas, ven a casa con nosotros”; gente en la calle “pues tendrán morro, porque no consiguen un trabajo como nosotros y se pagan una casa”; policía “Tienen diez minutos para dejar vacío el inmueble”, político “Estamos trabajando para evitar que un grupo de violentos imponga una serie de medidas discriminatorias con el resto” y leyes “según el artículo X de emitido en el BOM 2001 la ocupación será sancionada”. A cada discurso Begoña se va poniendo cada vez más nerviosa. Mientras las tres de detrás se van acelerando, sus discursos se van pisando hasta convertirse sus cuerpos en una fila que poco a poco se va convirtiendo en una especie de gusano que va a por Begoña y la integra.

6. Se ve a las cuatro que se van moviendo dando vueltas. Cada vez que llegan a un sitio toman aire y van a otro lugar dando vueltas.

7. Terminan bajo la pregunta *¿Cuál es mi lugar?*. Las cuatro dicen al unísono *“Somos un movimiento político revolucionario. Okupar es un derecho y no os necesitamos”* Terminan todas unidas en el centro de la escena bajo un abrazo grupal.

Devolución

Labordeta les dice que ha sabido a poco. Serrano les dice que pone los pelos así (pone un dedo sobresaliendo de su antebrazo simulando un pelo de punta). Moisés que este grupo nos lleva a una lógica y una estética diferente, aquí el silencio es muy importante.

Labordeta pide a una integrante que debe atender más a la vocalización. Le pregunta al grupo por qué van de negro.

Moisés les pregunta cuál es el motor del ambiente (suena la cadena de modo estrepitoso, Moisés se calla y hace un gesto con los ojos en referencia al sonido). Este grupo debe apostar más por el silencio, ganar en silencio para ganar en armonía, una armonía que no da el sonido. Este grupo se mueve por una lucha constante, (va a la pizarra y comienza a dibujar garabatos) entre un enlace externo que modifica el interno. Moisés les pide además que no den en la primera escena la espalda al público.

En la figura del monstruo gusano recomienda que la primera de la fila haga un gesto que vaya copiando el resto de la fila hasta llegar al final.

En la frase que sirve de enlace de escenas “Okupa y resiste” recomienda que todas la digan al unísono.

Ellas le dicen que han recogido frases explícitas del movimiento okupa como “no les necesitamos”. Labordeta les pide que revisen esa frase. Tras la frase de Labordeta, Moisés pregunta si alguien más quiere decir algo, ante el silencio dice “muy bien siguiente grupo”.

He mostrado una secuencia de trabajo de uno de los dos grupos, ahora mostrare una más para posteriormente analizar ambas. El siguiente grupo ha trabajado acerca del 15-M. He seleccionado este grupo pues la temática seleccionada a raíz de los sucesos del 15 de mayo de 2010 en Madrid será de utilidad para ir comprendiendo la propuesta política de la escuela. La primera sesión de trabajo de este grupo data del 5 de diciembre de 2010.

Grupo 15- M

Este grupo muestra un vals de fondo que es descoordinado pero que poco a poco se va convirtiendo en un baile orquestado.

Es una primera escena que parte de una propuesta que, como hemos visto en el caso de la casa Okupa, parte no sólo de una descripción sino que ya emite un juicio de valor. En este caso que tras el 15-M hay un director de orquesta.

El siguiente fragmento es del 27 de febrero de 2011

Se ven tres actores en el fondo de la clase. Avanza Bebe cantando “María eh”, cuando está en escena entra Labordeta cantando “jaleo en la calle” y por último Izaskun con Calle 13 “Latinoamérica” Las tres canciones se encuentran, se mezclan, pero cada una quiere ser la más oída lo cual se simula cuando cada uno empuja hacia detrás al otro.

La siguiente escena. Izaskún va leyendo titulares de prensa en voz alta y Labordeta y Bebe van diciendo ¡Ay! Ese ¡Ay! Se va transformando por juego de voces en Ya, ya, ya de urgencia.

La siguiente escena es que se leen 4 titulares de prensa y sólo uno responde Ay Ay Ay mientras el resto grita con tono de resignación Ya... ya... ya.

Devolución.

Filio les dice que el ya ya ya es un proceso de urgencia que quema.

Moisés les pide organicidad. Romper con el coro es un motivo muy fuerte que solo se consigue si hay un motivo muy claro para hacerlo. Peor les dice que el coro es interesante. Moisés les dice que el grupo humano les lleva a tipos (psicología concreta) mientras en el coro se debe captar la esencia grupal sin psicología.

Se discute mucho por parte del grupo sobre lo que se va primando siempre que se entienda, rara vez se trabaja en torno al criterio poético.

Serrano les dice que la canción es importante en el grupo que la deben explotar más y Moisés les dice que deben atender bien a un estilo definido. “Ninguna escena debe ir a mostrar al público la documentación de una realidad sino el fondo de esa realidad.” La escena esta para decirnos en qué consiste la fragmentación, mostrarnos el fondo de esa fragmentación.

Este fragmento es un ejemplo claro de la propuesta de la escuela en dos planos. Por un lado desde el plano de parte de su alumnado y por otro del propio Moisés.

Desde el plano del alumnado se critica abiertamente las urgencias que tiene el movimiento del 15-M, sobre todo por parte de Labordeta, quien viene de un círculo político cercano a Moisés. Lo que está proponiendo es que el cambio necesita tiempo, necesita un componente ontológico que no se consigue con un cambio de las estructuras políticas solamente.

Las devoluciones grupales no suelen ser casi nunca sobre la estética que se presenta sino sobre el mensaje que da. De modo que no importa tanto que lo que se diga sea estéticamente limpio sino que se entienda el mensaje.

Desde el plano de Moisés no importa la documentación sino ir a la esencia de la misma. Entramos en un plano complejo pues la esencia no es una categoría fácil de objetivar. Lo que está diciendo Moisés en el fondo es que no muestren una relación mimética de la realidad sino que se adentren en mostrar lo que no se puede leer de la misma. Veremos como esa esencia no vienen definida por el grupo sino por él.

La última sesión que registro sobre el montaje del Motor del Ambiente del 15-M se desarrolla el 16 de abril de 2011.

A las 20.14 comienza a mostrar el ambiente el grupo 15-M

1. La primera escena es mostrar citas que abordan la situación de jóvenes del 15-M del estilo “tengo dos carreras, no tengo trabajo, vivo con mis padres...” los actores las dicen desde el fondo haciendo un efecto de voz en off.

2. Entra Bebe tarareando la canción de Mercedes Sosa “María”, Labordeta una sobre Okupación y Delgadillo “Latinoamérica” de Calle 13. Las tres canciones terminan enfrentándose pues cada uno quiere imponer la suya y lo hacen elevando cada vez más la voz.

3. Labordeta hace de periodista que habla de la Spanish revolution y va preguntando a los otros actores los cuales van diciendo “estoy indignado”

4. Los tres actores en escena caminan arrastrando los pies y el puño en alto. Se mueven como robots y diciendo consignas de anarquistas, comunistas, feministas y ecologistas. Delgadillo muestra una pancarta con la frase “Ya

tenemos el sol ahora queremos la luna". Delgadillo termina en el suelo golpeada por los puños de los dos robots que restan en escena.

5. Bebe lee titulares de prensa. a) "El paro alcanza los 5 millones en España ¡Ay!, b) Desahucios ¡Ay!, c) Banco Santander obtiene beneficios... ¡Ay! El ay lo van diciendo Delgadillo y Labordeta con un dolor que sale del pecho peor se va transformando en Yai, yai yai, allá, allá allá hasta terminar diciendo YA, YA, YA.

6. Reunión del 15-M se ve al grupo hablando sobre política, pasa la hora de la reunión y todos terminan hablando de farra más que de política.

7. Esta escena trabaja con palmadas, se trabaja bajo la consigna de palmadas que dicen CON-SEN-SO. Se dice rojo, se contesta verde y luego palmada que dice CON-SEN-SO, se repite con levantar acampada o mantener acampada, se repite con voto crítico o abstención, se repite con noviolencia o autodefensa.

8. Se lee un titular de prensa sobre el gobierno "el gobierno amplía recortes en educación" y se le contesta ¿Y? mientras el resto dice YA, YA, YA con pancartas imaginarias.

9. Se repiten consignas del 15-M como si fuesen música de charangas...

10. Labordeta solo en escena reflexiona en voz alta ¿Lucha? O ¿relájate? Cuando dice lucha lo dice en tono fuerte cuando dice relájate lo hace en un tono de relax acompañado con un movimiento corporal que inclina a pensar en relajación. Lo repite varias veces hasta terminar diciendo ¡Para toda la vida! Sin dejar claro que ha decidido.

Devoluciones

Moisés: Hemos visto por primera vez un motor del ambiente, un diálogo humano con la vida, hasta hemos creado un nuevo lenguaje pues no podemos decir igual las cosas.

No buscamos un espectador a favor o en contra del 15-M sino un espectador que vea un ambiente, un diálogo honesto con la vida.

Tras estos comentarios Moisés repasa escena por escena.

En la uno ¿Es necesario ir todos en la misma dirección? En la dos. La colocación debe ser revisada. En la cuatro repasar lo técnico, se debe ver mejor el trabajo de robots.

Inés les pregunta ¿Qué es allá? Se vería mejor si se marca con la mano abierta y no sólo con el dedo.

En la escena 10 se deben limpiar más hacia código erótico.

Moisés les dice que no se juegue con elementos externos como agitar las palmas pues esto nos lleva a un diálogo en que puede entrar cualquiera.

Este es el último fragmento sobre el montaje del 15-M. No asistí el día de la representación, algo que no entendieron, de hecho Filio me dijo: “Muchacho te metes todo el proceso y no vienes el día del montaje”.

Es interesante analizar varios aspectos de este fragmento por varios motivos. El primero de ellos es que el tipo de propuesta política del 15-M choca bastante con la propuesta política de Teatro de “La Escucha”, donde lo festivo y la inmediatez son dados de lado.

Es interesante además el comentario que hace Moisés cuando pone el montaje como ejemplo de objetividad. Es un claro ejemplo de universalizar un punto de vista, cuando realmente no es así. Se puede ver a lo largo del proceso, desde el primer día, como se ha mostrado una visión de la realidad, pero no la realidad.

De hecho esta falta de objetividad se ve también en los propios integrantes del proceso como pude constatar en algunas entrevistas. Veamos que decía Bebe sobre el proceso:

Bebe: *Pues desde el principio, la primera escena éramos dos personas cada uno en su habitación caminando como un león enjaulado así caminando de un lado al otro y como repitiéndose la frustración ‘no tengo trabajo’, ‘tengo dos carreras’, ‘no puedo... no me comprenden’, ‘me encuentro fatal’, ‘estoy harta’. Esa era la primera escena, ¿no? o sea como de estar solo y no saber qué hacer con tus desazones y de que estás harta y luego... bueno de las siguientes era la persona expresándose y un ente más grande, que bueno, el sistema diciendo, reformulándote lo que sentías y diciéndote, ‘estás indignado’, ¿no?, o sea yo decía: ‘estoy cansada’ y él decía: ‘estás indignada’, como metiéndote un poco el lema del 15-M, de los grupos y llevándote un poco de... pues... lo que te pasa es que tú formas parte de este grupo y aquí*

vas a estar bien, ¿no?. 'Estoy frustrado', 'estás indignado' y al final decíamos: 'estoy indignada', como que de alguna forma consiguen meterte esa idea y 'pertenezco a este grupo y aquí voy a estar' y la parte social la visualizamos también en el sentido de ahora me siento parte de un grupo y cojo los hábitos de ese grupo, ¿no? o sea desde... nos reímos ahora por las mismas cosas o... o sea, de repente formo parte de un micro mundo y me siento a gusto en él porque estoy acompañada, cuando antes estaba sola en mi casa desesperada y sintiendo que nadie me entendía y ahora puedo decir en el mismo grupo, todos me entienden y todos fumamos tabaco de liar, ¿no? y luego visualizamos la nec... la parte de inmediatez, o sea de 'queremos esto y lo queremos ya' y el ya acababa en el juego escénico convirtiéndose en yo, porque pensábamos que eran todo reivindicaciones aturulladas, una detrás de otra en contextos en los que no había habido un proceso profundo ni una reflexión real, sino que eran como manifiestos hechos en un parque, en ambiente casi festivo y rellenaban una hoja y luego la exponían, ¿no? Entonces quedaba muy falto de unos cimientos reales y de una intención profunda yo creo y entonces, pues eso, al final era un poco expresión de necesidades no cubiertas de la propia persona y de no saber gestionar lo que te está pasando a ti, lo que está pasando fuera, y por eso lo transformábamos en el yo y también presentamos una interesante, que era cómo cada uno venía un poco con su historia, ¿no? uno más del movimiento obrero, otra más... yo que sé, tipo cooperante y otra feminista, así como tres perfiles que llegaban cada uno con su canción y al principio era todo alegría de 'vamos a juntarnos y vamos a que cada uno cante su... a unir nuestras voces' pero llegaba un momento en el que tú... digamos que tu identidad primaria, que llegaba ahí de 'soy ecologista' al final quería imponerse, ¿no? o sea que no era realmente... claro, siendo su perfil ideal, no había una unión íntima, sino que era una suma de personas al final, ¿no? y entonces como que acababa imponiéndose cada uno con su propia voz y no casaban las voces, no había encuentro, no había encuentro real [...].

En el fragmento de entrevista es interesante rescatar que ya se van mostrando en escena retazos de la historia de vida de cada agente, pese a que lo que hacen en escena es actuar como un personaje, no como ellos o ellas, pero ya se encuentra que los perfiles de militantes escogidos para la escena dan respuesta a sus intereses personales.

Es además sumamente interesante ver como se intenta dar por parte de Bebe una explicación a la militancia no desde el plano político sino desde el plano personal. Alude no a la situación socioeconómica, o a argumentos de clase, sino que va a comentarios sobre lo mal que se siente una, a los cual se refiere como: “*expresión de necesidades no cubiertas de la propia persona*”, de modo que está despolitizando un movimiento social.

Pese a estos comentarios hay algunas compañeras que sí que rescatan que lo que han hecho es objetivo y les ha servido como aprendizaje como fue el caso del grupo del bar.

Serrano: *Para mí fue clave el hecho de no juzgar el ambiente, o sea no ir con ideas preconcebidas, no pensar que el teatro ambiente era ya una reflexión hecha, sino que era mostrar lo que es el ambiente, sin ir más allá, o sea sin pensar que el alcohol luego te puede llevar a tener un tipo de relación no sé qué... no, no, simplemente lo que hace el alcohol, o... lo que hace la música, o... el hecho de no juzgar lo que... para mí fue clave porque yo iba como muy... pensando que sí, que teníamos que hacer esa reflexión, o sea que teníamos que sacar ya todas las... y eso para mí fue una clave muy importante y luego en cuanto a lo mejor más la técnica, por ejemplo a mí... para mí es muy importante el humor, entonces, y yo creo que yo en el grupo en el que estaba pues también lo valoraban bastante, entonces pues surgió de manera natural tratar a lo mejor el tema de los bares nocturnos de una manera más humorística que de otra manera. Esas son dos claves así importantes que me parece que salieron, que fueron saliendo a través del ambiente.*

Considero que estos dos primeros casos de motores de ambiente aún son insuficientes para sacar unas conclusiones claras acerca del primer nivel. Así y todo considero que se empiezan a vislumbrar algunas de las primeras características del primer nivel algunas de las cuales se mantienen a lo largo del proceso.

1. Se ve un claro foco bidireccional entre las temáticas escogidas y los intereses del grupo.
2. Se van recogiendo aprendizajes que hacen mención a la mirada, al modo de ver la realidad, de modo que se van incorporando las primeras palabras propias del universo de “La Escucha” como en este caso es el ver.

3. Se van reflejando escénicamente puntos de vista que se califican de objetivos de modo que se universalizan cuando son visiones fragmentadas de la realidad.
4. La figura de Moisés es central, el montaje siempre tiene un estilo inconfundible de “La Escucha” que realmente es el estilo de Moisés.

Veremos si estas características se mantienen o mutan en el siguiente paso, los “Contradiscursos”.

5.1.3. “Contradiscursos”

El “Contradiscurso” es una técnica que en los años que realice el trabajo de campo se desarrolló siempre en el primer nivel. Según Moisés es una técnica recogida de las técnicas de lucha del movimiento obrero, convertida en técnica teatral así como Boal hacía con las primeras técnicas que empezó a sistematizar

***Moisés:** Entonces esas dos cosas juntas nooos nos dan una referencia muy interesante. peroooo es verdad que esta segunda parte en el sentido de...este segundo grupo de experiencias en el sentido de poner una estrategia dramática al servicio de una causa política, basada en una filosofía humanista no violenta ha hecho que el proceso histórico de muchas experiencias quedara camuflado, de hecho podemos intuirlos de tal en un momento de eran cientos de experiencias de estas que luego nosotros hemos sistematizado [...]. Sabemos que los obreros anarquistas daban mítines en los bares para hablar del tema para sacar a la gente de los bares, había como experiencias pre dramáticas que estaban poniéndose al servicio de una creatividad que tenía un efecto cultural político inmediato, lo hemos llamado “Contradiscursos”.*

Es una técnica que se ubica dentro del Teatro Grito. Su definición es dada en clase. Diario de campo 14 octubre 2010.

Se denomina tal porque siempre hay un discurso aunque hay otros discursos. Como mínimo hay un discurso externo y otro interno siempre hay por tanto un “Contradiscurso” con quien piense de modo contrario”.

QUIERO ←———— PUEDO —————→ DEBO

Pasa a hablar de su experiencia personal con mujeres analfabetas y su experiencia de trabajo de contra discurso con ellas y como ellas, madres de

drogadictos, son capaces de llegar a las mismas claves de comunicación que los grandes teóricos del campo.

Nuevamente hay un extracto del diario de campo que vuelve a aludir de esta técnica como una técnica de lucha de los empobrecidos:

Diario de campo 23 enero 2012:

Yo soy, como sabéis, defensor de la noviolencia y soy por tanto seguidor de sustituir al líder, defiende la autoridad moral. El consenso de mínimos es manipulable mientras el de máximos es menos manipulable. La autoridad moral no tiene que ver con el liderazgo. Se dialoga desde la promoción, aprovechando todas las sensibilidades para crecer como el caso de las mujeres analfabetas.

Moisés les dice que él aprendió la técnica de “Contradiscurso” trabajando con mujeres analfabetas las cuales nunca habían tenido voz y que trabajando contra discurso llegaron a las mismas claves sobre comunicación que Austin o Chomsky.

Todo método tiene una carga filosófica y este también. En Teatro de “La Escucha” técnica y filosofía es lo mismo. 22.56 termina monólogo.

Lo que pretendo mostrar con estos fragmentos es como nuevamente Moisés va introduciendo al alumnado en un mundo de lucha en el cual el ejemplo son los empobrecidos a los cuales les da la misma validez teórica que autores de prestigio.

Se va introduciendo al alumnado en la creencia, a base de ejemplos, que validan no sólo la técnica sino la eficacia de la misma. Eso siempre bajo el mismo patrón. Primero se practica la técnica recogiendo temáticas que son propias de la vida del alumnado, es decir, las temáticas son escogidas por ellas y ellos.

Tras probar en este caso el grupo devuelve en torno a lo visto si el “Contradiscurso” está apto para ser mostrado. Moisés da su devolución y tras el trabajo práctico da un discurso final.

Este discurso final es movilizador con citas como: “Quizá ustedes nunca hayan dicho una palabra que fuera escuchada en su vida” o “¿Por qué la gran mayoría de la gente del mundo no tiene la palabra?” intercalándolo con datos que no encuentran objetivación tal y como narra Bourdieu (1977).

Siguiendo la misma línea metodológica planteada en el trabajo de campo propongo seguir analizando esta técnica desde los diferentes juegos que se proponen como si de una tecnología se tratase, pero en este caso como una tecnología hacia una subjetivación política.

En este sentido las primeras clases exploratorias de determinada técnica son bastante ilustrativas como fue la sesión que registré en mi diario de campo el 24 de noviembre de 2010.

Ejercicio de Coro y gesto. *Moisés se ha colocado en medio de la clase mientras dispone a la clase por coros haciendo 4 grupos, uno a cada esquina de su persona. Él con un gesto que se basa en mirar a un coro y según eleva su mano les hace sacar un sonido determinado. Más alto si pone el brazo en alto y más bajo si lo baja.*

Tras este ejercicio se pasa a hacer el de la marioneta en el cual primero se han de hacer historias por parejas con las marionetas. El ejercicio se basa en contar una historia sin hablar. Una persona hace de marioneta y mueve su cabeza a medida que la otra persona le va indicando hacia donde moverla ubicando su mano en la espalda de la otra.

Lo interesante es que en esta versión la marioneta se libera y toma cuerpo y sonido, cada uno es marioneta del otro primero marcando con la mano en la espalda y después llegando a hacerlo pero sin tocarse.

Moisés les dice al grupo “Si os escucháis bien pasarás cosas” según él ha llegado a montar “Romeo y Larmarque” ensayando en este formato en el cual lo importante es que cada uno va cediendo el protagonismo al otro. Moisés lo califica no como una técnica sino como un entrenamiento de “La Escucha”.

Tras este ejercicio se pasa a trabajar “Contradiscurso” comenzando por un entrenamiento por partes.

Ejercicio Hablar contra pared. Se debe hablar contra la pared siempre con la misma intensidad. Se dice el discurso que se tenía preparado.

Ejercicio Modulaciones. Se pasa a trabajar como modular la voz según la distancia que tengamos uno con otro. Se coloca la clase por parejas y uno se acerca o se distancia de su compañero y según la distancia el tono de la voz que se emplea, esto crea momentos más íntimos y otros más abiertos.

Ejercicio Boicot. Se coloca la pareja y en medio de ellos otro se coloca de modo que boicotea todo lo que dice el otro para que su pareja no se entere de lo que dice. Se debe integrar lo que pasa, es decir se integra el propio boicot.

Anoto que cuando Moisés emplea determinados tonos más serios o ciertas posturas corporales (acercarse a la pizarra y garabatear algo), que indiquen que lo que va a decir es algo más que meramente técnico, algunas integrantes de la clase corren a por los apuntes.

Ejercicio de cargas. Mientras A dice un texto B hace cargas corporales con su cuerpo de modo que la otra persona debe hacer fuerza física a la par que dice el discurso.

Sigo a la pareja Laboa/Guerra, me centro en ellas dos. Guerra habla sobre el Sáhara. Guerra es una chica de 178 centímetros, ancha de espaldas, jugadora de baloncesto, corporalmente grande, cercana a los 90 kilos. Tiene ojos claros, pelo liso a la altura de los hombros, castaño. Cuando hace su discurso Laboa intenta hacer presión sobre ella pero apenas puede moverla aunque ella cede de vez en cuando.

En el caso de Laboa de 172 centímetros, delgada, risueña, pelo castaño a la altura de los hombros, no llega a 55 kilos. Su discurso es sobre Níger. Cuando Guerra la empuja o la lleva al suelo se le escucha (a Laboa) dar gritos de la fuerza que tiene que hacer para parar a Guerra, aunque no puede hacerlo, siempre termina cediendo. Parece en este caso una lucha grecorromana. Es singular que ambas llevan a clase discursos de temas que conocen en primera persona.

Este fragmento ilustra muy bien un ejercicio que yo mismo he hecho en mi etapa de estudios de interpretación. En este caso la distinción radica en que no sólo se pone el énfasis en el texto y cómo decirlo sino en cómo gana “verdad”.

Laboa: *Sí sí....tú estás haciendo, o sea...imagínate que tú estás en toda la clase y yo tengo que hacer el discurso a ti, te tengo que adaptar mi volumen a la distancia que estés tú, entonces si estas en la calle tendré que gritarte y si estás aquí pegau tendré que susurrarte, más o menos eso.*

Y luego había otro ejercicio que hice con Guerra que no sé si se llamaba presión o no sé qué que casi me ahoga, Guerra, pero sí que eh....o sea sentía que ese ejercicio servía un poco para algo porque salía el discurso

como con más fuerza... ahí intentando liberándome de Guerra que estaba encima y me tenía totalmente acorralada..." [...] "Eso es, Guerra me cogió me tiro al suelo se puso encima me cogió de las manos...yo no podía mover las pestañas casi (se escucha mi risa) y quería liberarme y a la vez intentando intentar liberarme y a la vez decía el texto... entonces sí que salía con más rabia con más fuerza porque... con el cuerpo estab estaba haciendo también fuerza.

Analizo, cruzando lo visto con lo que dice Laboa en su entrevista, como la *illusio* de Guerra es diferente a la de Laboa. Una juega con mucha más intensidad. A pesar de ello es un ejercicio muy físico en el cual desde la agresividad se van ganando pautas teatrales, en una clara organicidad entre cuerpo y palabra. Sale con más rabia entre más fuerza pones, comenta Laboa.

Sin embargo el componente social lo da el texto en sí. El ejercicio no lo es de por sí. Lo es hablar del Sáhara o Níger. En este caso hay un continuo fluir entre la vida y la escena, entre lo personal y lo político.

Moisés se encargará de hacer la exégesis política después de previamente haber trabajado corporalmente.

Discurso Moisés:

Moisés menciona entonces que en una comunicación pueden influir tanto la distancia como la actitud como el peso el cual es tanto real como simbólico. Son tres variables que no debemos preparar de antemano sino que el proceso es otro, es decir, que podemos tenerlo presente para trabajarlo cuando aparezca.

Agresividad NO ES violencia. Son en gran medida contradictorios. La violencia contra otro ser humano es negativa y la agresividad es negativa cuando es violencia. La agresividad es como un cuchillo, es un utensilio, una herramienta que algún desgraciado puede usar para matar. La agresividad no sólo es importante sino imprescindible para luchar. [...] La agresividad es una energía que se puede utilizar para cosas positivas. La agresividad es vital para dialogar, no ser agresivo es ser indiferente. [...] hay que dar el gran paso de querer que me duela el sufrimiento del otro. Esto es un gran paso agresivo que nos puede hacer mucho bien.

No estamos en el limbo sino en la guerra.

En este diálogo es para no acomodarse sino ir siempre en búsqueda constante de nuevas constantes de nuevos sentimientos

AUTORIDAD NO ES AUTORITARISMO

Vamos a una sociedad, se va a una sociedad, en la cual (en alusión a la campaña de “Respetar a tus profesores” no hay referentes de autoridad) la autoridad se inscribe en otra persona, las tienes tú y se gana, la autoridad sólo la tiene quien la merece, no se puede legislar mientras el autoritarismo se impone. La autoridad es siempre positiva mientras el autoritarismo es siempre negativo. La autoridad se confiere a las personas que tienen autoridad en una determinada disciplina o en su vida. El autoritarismo rompe el proceso de coherencia y por eso se debe imponer. Yo deseo una sociedad donde haya gente con autoridad moral donde me pueda fijar en humanos de carne y hueso. La tragedia de nuestra generación es que no hay ningún referente, no se da autoridad a nadie. Yo propongo dar autoridad a personas de carne y hueso a tener que dársela a seres invisibles. La autoridad normalmente es una responsabilidad.

Crítica los movimientos que no critican ninguna autoridad.

Si analizamos la publicidad de “Respetemos a nuestros profesores” se le echa la culpa al joven y no mira hacia ellos mismos por tanto en una campaña autoritaria que llama a la víctima opresor.

Termina diciendo que llevan días trabajando estos temas. El bombardeo es una técnica de resistencia. Levantarse de la silla es una técnica de dignidad. Manda para casa pensar en qué lugar pueden hacer el contra discurso y que tengan acceso

En esta clase se recoge nuevamente un ejemplo de clase tipo. Se trabaja cuerpo, se enfría corporalmente mientras se escucha la voz del maestro que da la interpretación de lo hecho. El discurso de Moisés siempre tiene la misma lógica. Liga lo hecho con los pilares de la escuela, con sus pilares, (Noviolencia, perspectiva de los últimos y promoción).

La carga de emotividad va siempre en la misma línea: carga esperanzadora, si haces esto cambiarás y si tú cambias el mundo puede cambiar y movilización del yo, debes convertir el sufrimiento del otro en tu propio dolor.

Es además un claro ejemplo de entrenamiento de no violencia que se convierte como he dicho en una tecnología, tecnología en el sentido que le da Foucault. Es una tecnología en tanto en cuanto a medida que lo hago pretendo cambiar. Tiene pretensión de tecnología del yo. Es tecnología porque me prepara para cuando use el discurso en la realidad. Si todo poder tiene en Foucault una respuesta, en este caso lo que se hace es preparar una microfísica de la resistencia.

Por otro lado es un ejemplo de cocina de los sentimientos (Scott, 2002). Los sentimientos que me producen una vivencia determinada se van cocinando desde lo crudo a lo cocido haciendo posible la paradoja de la que hablaba Diderot, ser capaz de expresar algo que me duele desde lo teatral, desde lo hecho restaurando mi conducta.

Es por ello que las temáticas son elegidas por el alumnado. Son temas que les tocan en primera persona, es decir que han vivido en crudo y sobre los cuales tienen que ir cocinando para hacerlos representables.

Analizar esa representación es sólo un paso metodológico. El proceso en el cual se va trabajando y el proceso de agenciamiento a través del mismo, son tan importantes, como la representación en sí o incluso más.

El trabajo que he seguido en este grupo ha sido un trabajo de lo que Moisés llama “Contradiscurso” personal. A este tipo de “Contradiscursos” suma otros dos. Uno táctico que es cuando un mismo grupo de personas hace el mismo “Contradiscurso” en una relación espacio tiempo orgánico. Por encima de todos hay un tipo de “Contradiscurso” cultural que es cuando la sociedad entera o una parte considerable de la misma lo integra como práctica habitual.

El ejercicio más repetido para trabajar esta técnica se basa en lo siguiente. Se colocan dos mesas a los extremos de la clase y se suben dos personas a la par en las mismas. Desde cada extremo de la clase esas dos personas a la par van diciendo su discurso. Posteriormente el grupo les devuelve que aspectos son positivos y se deben rescatar y cuáles se deben seguir mejorando.

Una vez que la persona se siente segura de lo que va a decir y ha compartido con el grupo elementos tácticos del mismo: lugar, hora, si va a ir solo o acompañado, contexto y logística. Sólo en ese momento se hace el “Contradiscurso” en un lugar público.

Es interesante esta técnica además porque se ha de hacer en lugares públicos rompiendo el marco teatral del cual hablaba Goffman (2006) catalogándose ya de performativo.

Moisés presenta así la propuesta de puesta en escena de los “Contradiscursos” en una sesión del 3 de diciembre de 2010.

Tras las devoluciones a los ejercicios Moisés dice que toca trabajo de mesa. En ese momento Víctor le ofrece mesas y burras y Moisés dice que no que prefiere moverse libremente por el espacio.

Moisés aborda ¿Dónde hacer el trabajo de ambiente y “Contradiscurso”?

Pregunta a la clase ¿Qué pasaría si cada vez que hay una injusticia en un ambiente habláramos? El mundo sería menos injusto. Qué pasaría si integráramos esto en nuestra vida. Sería la única forma emocional de vivir. Todos habéis estado en situaciones de injusticia y habéis callado. Estamos en una sociedad mediocre que socializa la queja pero no pasa de ahí.

Si QUIERES....DEBES

Ustedes tienen una conciencia y yo les ayudo a que decidan qué deben hacer pero yo no puede obligarlos. ¡Qué bonito sería mi trabajo, hacerles ver que deben! Nuestra cabeza es en estos momentos nuestro enemigo. Si ustedes son capaces de hacer esto ustedes empiezan a ser libres y a controlar sus vidas, lo harán sin esperar nada a cambio.

En abril o mayo habrá un “Contradiscurso” con más gente, será masivo. Yo soñaba que un sábado tarde miles de personas salían a hacer “Contradiscursos”. Un sábado tarde ¿20-30 personas en el metro de Madrid pueden influenciar sobre 300.000? Si tienen mismo discurso y organizado sí.

Si el discurso va en torno a las detenciones ilegales en el metro de Madrid se puede dar un gran paso pues una sociedad que tolera que detengan de modo injusto a alguien por el color de su piel es una sociedad que abre la puerta al racismo. [...] Vamos a meter en la clase nuestra vida política también. Lo convertimos en un deber moral. Todo Discurso ha de terminar con la frase “ya no voy a callar más”. El que este planificado le da dimensión política.

El “Contradiscurso” permite que cualquier persona en cualquier momento pueda ver una injusticia y demandarla, estamos haciendo algo que no es de

especialistas sino que crea un hábito político. Donde yo estoy nada es igual, se trata de politizar la cotidianeidad ¿Qué pasa cuando nos habituamos a denunciar injusticias? Pues que en cualquier momento podemos luchar.

Tras el discurso se prepara la clase para mostrar el motor de ambiente. Hoy no pone música al finalizar la clase. Moisés me habla a solas en este momento de la experiencia de salir todos juntos. Será una toma de conciencia individual y grupal a la vez. Estos pequeños gestos individuales hacen tomar conciencia y plantear un cambio ¿Por qué no seguir así cada día? Me comenta entonces que sería muy interesante para mi tesis seguir este proceso.

El discurso pronunciado en dicha sesión dura exactamente 42 minutos. En él hace clara alusión a que esta técnica debe ser integrada en la vida para generar un hábito político, para generar una nueva cultura que desde el teatro se integre en sus vidas, recordando a la propuesta de Williams (2001) que alude llevar la cultura del subalterno al plano de lo cotidiano, a la praxis cotidiana, a lo ordinario.

Moisés pone el énfasis continuamente en el proceso. Actuar un día no es tan importante como ir dando pequeños pasos cada día, entrando en la hermenéutica del sujeto que propone en este caso Foucault, en los pequeños pasos que se dan en la formación de ese “espíritu de lucha”.

Para ello hace especial énfasis a que el enemigo está en la cabeza enlazando aquí con Artaud, Boal y el Foucault de la *Microfísica del poder*. En la deconstrucción crítica que se propone desde un teatro que se desarrolla en el siglo XXI.

Otras de las características que se repiten continuamente en sus discursos es una clara alusión a su pasado, como un pasado que se debe olvidar si quieren ser libres. Hasta ahora no se ha sido libre, lo que él propone es serlo, lo cataloga como deber moral acercándose nuevamente al Kant del imperativo categórico.

Para ello las continuas alusiones a gestos del pasado que buscan complicidad con la hegemonía, frases del estilo: “*Todos habéis estado en situaciones de injusticia y habéis callado*” son guiños culpabilizadores que buscan desde el ser parte del sistema una ruptura con esa situación de ahí la importancia se decirle al mismo grupo a los pocos segundos: *Todo Discurso ha de terminar con la frase “ya no voy a callar más”*.

Mostraré a continuación algunos ejemplos de “Contradiscursos”, siguiendo el proceso de formación hasta la performance para seguir la coherencia propuesta en la

metodología. En concreto me centraré en el de Laboa y Lamarque como claros ejemplos de “Contradiscursos” que vienen de sus vidas, para volver otra vez a la realidad bajo la forma de mimesis que propone Ricoeur (2000).

Los otros dos seleccionados, el de Rada y Russian los he escogido por la fuerza que tienen en sí mismos y por las reacciones que provocaron en el público.

En el caso de Laboa desde el primer instante tuvo claro sobre qué quería hablar. Partía de una carta que había escrito tras convivir en Karakara (barrio de leproso de Zinder en Níger) con la población local y asistir a la muerte de 3 niños que vivían en su misma calle.

En el caso de Lamarque el proceso fue aún más personal pues planteó su contra discurso a raíz de un tumor de útero que le detectan algunas semanas antes de empezar dicha técnica.

El texto de Laboa es el siguiente, facilitado por ella misma para esta investigación:

Desde hoy Karakara tiene 3 solectos menos. 3 almitas que se han marchado para siempre. Han muerto 3 niños, el mismo día. De paludismo, de diarreas, de fiebre tifoidea... yo que sé. Se han muerto de pobres. De África. Tenían 8 meses, 1 año y 4 años. La vida recién estrenada. Se habrán cansado de tener el vientre hinchado y sin comida, de infecciones que no se curan, de fiebres que queman...He visitado a las madres, con las vecinas. Los hombres aguardan fuera, las mujeres se reúnen dentro de la casa, con sus bebés. No se han inventado las palabras para consolar a una madre que ha perdido a su hijo. Y tampoco para expresar el sufrimiento de sus miradas. ¿Os dais cuenta? De una casa a la segunda habrá 100 metros y a la tercera 50 más. Y de mi casa 200 metros. Eran mis vecinos. ¿Es que no podemos parar esto? ¿En qué pasamos el tiempo? ¿Tenemos de verdad algo mejor que hacer que intentar evitar que tres personitas mueran? Porque estoy segura de que es posible. Yo he bajado de la nube y he aterrizado de culo en esta playa enorme. Me gustaría que todos bajáramos de la nube hoy. Y reflexionemos sobre las diferencias, sobre las injusticias, las miserias del norte y del sur; sobre nuestras vidas y nuestras conciencias. Para mí hoy es un día de luto mundial. Porque el mundo ha perdido tres vidas preciosas y hoy es un poquito peor. Dejémonos de preocupaciones que no son tales y ocupémonos de que vivir tenga el mismo significado en todas partes. De que los bebés puedan elegir el vientre de sus madres sin miedo a equivocarse. La vida a veces nos

sacude. A mí la muerte de un niño me sacude siempre y agita todo mi ser. Me revuelve las tripas y estruja el corazón. Me resulta imposible razonar, el cerebro no funciona. Las neuronas se dispersan y no hacen contacto. Soy un interrogante gigante sin respuesta alguna. ¿Es mucho pedir que los niños vivan? Ya es hora de acercarnos, de tocarnos. De plegar el mapa por la mitad y confundir el norte con el sur. Porque el conocimiento, el verdadero, no la mentira de la televisión, no puede dejar indiferente a nadie. Porque cuando la muerte tiene nombre y apellidos resuena en nuestra consciencia por un poco más que cinco minutos.

El impacto del texto es desolador, parte del alumnado está llorando o tiene los ojos llenos de lágrimas.

Moisés responde del siguiente modo en la sesión del 27 de enero de 2011.

En el análisis del “Contradiscurso” de Laboa, Moisés le apunta que donde está la fuerza de su discurso es en preguntarse si es posible seguir en esta línea de muertes de niños en el tercer mundo si los niños fueran nuestros amigos.

Le pide devolución al grupo desde los parámetros de análisis que presente como Verdad- Interés- Objetivo.

Figura 35. V-I-O. 21 oct 2010

ESCUCHA		COMUNICACIÓN
VERDAD	SER	OBJETIVO
INTERES	ESTAR	INTERES
OBJETIVO	HACER	VERDAD

Elaboración propia

Todas las devoluciones de la clase han en la misma lógica. Se analiza desde si hay verdad. Por lo pronto explicitaré que el concepto de verdad que maneja Teatro de “La Escucha” es ambiguo. Entra en el campo de lo que Gadamer llama lo inefable. Se confunde en este caso verdad con veracidad. Es decir, es creíble lo que dice la actriz (Habermas, 2011, 122). A eso se le llama verdad y además porque se da carácter de verdad a lo que dice. Se confunde la veracidad escénica con la realidad.

Por interés se refiere a si lo que dice capta la atención del público desde la temática planteada. Por objetivo se entiende el para qué se dice dicho discurso.

En este caso concreto el estado de ruptura del grupo es tal que nadie se atreve a devolver nada, más que está apto para presentar.

***Laboa:** Pues no lo sé no podría definirte (masticando) el objetivo creo que es...pues para qué haces ese discurso para que lo quieres hacer, el interés si suscitás un poco interés en las personas y la verdad si realmente como si es creíble cuando tú lo dices no, si cuando tú dices ese discurso si la gente que lo está escuchando lo considera creíble o no, creo que por ahí va lo de verdad, si tiene o no verdad no si es o no verdad.*

[...] Me acuerdo de verdad, interés, objetivo de si el discurso ese tenía verdad, interés y... objetivo y tengo la sensación de que al final Moisés lo decía....lo decía todo no, de si tenía verdad o no tenía verdad, de si tenía interés o no interés....ahora mismo no sería capaz de decir si ese discurso tenía verdad o si tenía interés [...].

Para ella ese día, entre otros, fue un claro ejemplo de la centralidad de Moisés en el proceso creativo. Ya he mostrado que no es la única persona que lo vive así. Es un claro ejemplo de cómo se va rompiendo el encantamiento en la medida que se separando el proceso de lo constituyente hacia lo constituido. En la medida que las explicaciones son dadas, por medio de lo que parte del grupo vive como coacciones sutiles.

En palabras de Moisés recogido en diario de campo el 18 de octubre de 2011 se puede definir Verdad- Interés y Objetivo del siguiente modo:

*Todas las claves del contra discurso se pueden verter en **Verdad-Interés-Objetivo**. Ningún discurso se mantiene solo en claves de interés. Los criterios de verdad son aquellos que objetivan que el propio discurso trasciende. No nos podemos fiar de un discurso de interés. Nosotros en el teatro social buscamos el objetivo y la verdad.*

Su “Contradiscurso” lo hizo en una reunión de trabajo en la cual se aborda la Responsabilidad Social Corporativa de su empresa.

***Laboa:** Mmmmm lo hice en el curro, teníamos unas jornadas de acción social y lo hice ahí delante de no sé cuántas personas habría, cuarenta o....así y bueno pues allí lo hice y y se quedaron todos mudos, nadie digo nada y....pues eso.*

Veamos el ejemplo de Lamarque que es parecido al de Laboa en cuanto a que toca lo personal. Luego comentaré ambas viñetas etnográficas conjuntamente. En este caso la primera vez que Lamarque empieza a indagar sobre su cáncer como tema teatral es recogido en mi diario de campo el 9 de diciembre de 2010. Sin embargo aún no es su tema pues en la sesión del 27 de enero de 2011 aborda la realidad africana.

En aquella sesión se vuelve a vivir una escena de tensión dura pues en el ejercicio del boicot al discurso Lamarque habla por primera vez de su cáncer. Lamarque ya había comunicado a todos de su enfermedad la cual es visible porque además de las ojeras y la palidez va con el pelo rapado.

Tras el ejercicio de levantarse de la silla pasa al boicot del coro. Moisés va eligiendo a quien debe entrar

Cuando entra a escena le dice Moisés “Sólo importa la verdad”

Lamarque habla acerca del cáncer de ovarios. Tras hacerlo rompe a llorar.

En ese momento Moisés da un discurso.

Vivimos en un mundo muy jodido, vivimos en el mundo de la indiferencia.

Vivimos en el mundo de la indiferencia y mientras la tragedia continua.

Cuenta el cuento de las ranas:

Una rana cayó una vez en un pozo muy profundo. Sus compañeras se asomaron intentando ayudarla para que saliera pero al ver la profundidad le decían con sus brazos que esperara en el fondo pues no podría salir sola.

La rana del fondo no las oía pero veía sus manos y pensaba que le decían salta un poco más salta un poco más de modo que tras muchos intentos consiguió salir.

Sus compañeras no daban crédito y al preguntarle cómo lo hizo esta dijo que gracias a que le dijeron que era posible lo pudo hacer.

Tras contar el cuento y su moraleja dice que una palabra puede salvar o puede hundir porque cada palabra tiene su peso. Tras el cuento va a la pizarra. Les dice: “Lo que hacemos aquí lo hemos traducido de los pobres. Ignorar a los pobres nos mete en una sociedad suicida”.

El objetivo del contra discurso es abrir al diálogo.

PALABRA  DIÁLOGO

Narra entonces la experiencia de Jean Goss:

Jean Goss es un firme creyente en la noviolencia por eso en la segunda guerra mundial se niega a matar a soldados alemanes. Obviamente es cogido cuando sale con los brazos en alto de una trinchera y llevado a un campo de concentración (no dice cual).

En ese campo aplica la noviolencia. Cuando alguien le dice que está aplicando algo mal lo corrige continuamente e intenta sacar incluso el lado humano de los soldados nazis.

Cuando el campo es dejado ante la inminente llegada de los aliados los soldados nazis son incapaces de matarle.

Es la primera vez en este curso tras la clase inaugural que da el nombre de un autor. Narra su historia pero no de dónde la saca. El diálogo, dice Moisés, se descubre, no se inventa, las cosas importantes de la vida se descubren no se inventan. Jean Goss descubrió el diálogo no violento en un campo de concentración. Copia el esquema siguiente en la pizarra.

1. VERDAD TÚ	2. MENTIRA YO
3. MENTIRA TÚ	4. VERDAD YO

Hace hincapié en que Jean Goss no es un teórico sino que descubre su método en la práctica de un campo de concentración.

Jean Goss pertenece al movimiento de reconciliación nacional que tiene experiencias como esta...

Narra como los checos ante la invasión de los rusos organizaban bailes y recibían a los rusos sin prestar resistencia.

Tras esta experiencia cuando cogieron a personas distribuyendo panfletos contra la invasión van a la fábrica donde se hacen tales panfletos.

En ese momento cuando el general soviético manda abrir fuego se niega el tanque 1. El general le dispara en la cabeza al que se niega, pasa lo mismo con el tanque 2 pero en el tanque 3 cuando también se niega es el general quien se suicida.

Al darse la relación entre los checos y los rusos impiden la matanza.

Destaco esa sesión en la cual por primera vez Laboa y Lamarque dicen sus “Contradiscursos” por varios motivos:

- La conexión que tienen las temáticas con las vidas personales de las personas que hacen el mismo. No están haciendo un personaje están haciendo de ellas mismas que se están mostrando narrativamente desde una relación mimética como la que denomina Ricoeur (2006), es decir, una capacidad de volver a la vida no como un fiel reflejo de la misma sino en forma de dispositivo escénico.
- Moisés antes del primer “Contradiscurso” de Lamarque le dice enigmáticamente “sólo importa la verdad”. La verdad está siempre presente en las clases siendo una categoría sumamente compleja por ser una verdad polisémica: a) Una verdad desde el punto de vista del mensaje. Lo que se dice concuerda con la realidad; b) Desde el punto actoral, que lo que se diga parezca verdad, ya he dicho que esto se confunde con la veracidad que cataloga Habermas; y c) Una verdad instalada en el receptor; debe ser una verdad que genere creencia de verdad, no desde el punto de vista que lo plantearía el teatro político clásico que buscaba desvelar unas estructuras de poder sino desde el punto del dolor, lo que se dice debe doler, remover, para así movilizar.
- Es una sesión en la cual la narrativa (Ochs, 2001) de Moisés se muestra en numerosos cuentos que sirven como base moralizadora. Todo cuento tiene su moraleja que es el precepto. Ya sea la no violencia, la importancia de la verdad o el no aguantar un contexto de injusticia.
- Es una de las pocas sesiones en las cuales cita algunos de sus referentes y usa incluso los discursos madre.

El 27 de febrero de 2011 es la primera vez que recojo el “Contradiscurso” de Lamarque sobre su proceso de sanación del cáncer, lo hace en la sala de quimioterapia:

¿Cuántos de nosotros hacemos algo para vivir? Muchos muertos enchufados (en este momento miro a Eugenio que hace fuerza para no llorar). Comienza a contar el cuento de las ranas. Nunca sabe uno cuando hay una palabra que lo salva.

(Miro a Moisés y veo que está con los ojos llenos de lágrimas). Dejo de anotar en lo que queda de clase.

El “Contradiscurso” final fue el siguiente cedido también generosamente por Lamarque para la presente investigación y realizado en la sala de espera de Oncología del Hospital Clínico de Madrid:

Ustedes no me conocen de nada y yo tampoco a ustedes, pero no me quería ir sin decirles que seamos conscientes el poder que le damos al médico que su palabra tenga el peso que nosotras queremos darle, que podemos aceptar el diagnóstico, pero que nunca aceptemos el pronóstico, porque ellos ven un cuerpo, no ven la mujer que hay detrás. Confiemos que nuestra condición biológica es reversible, que podemos luchar por nuestra salud, que confiemos en nosotras, muchas gracias.

Vemos que ni el caso de Laboa ni el de Lamarque pueden ser considerados teatro político a tenor de la definición aportada por De Vicente pues ninguno de los dos desvela las estructuras de poder.

Ambos van directo a remover los sentimientos, con una carga vital altísima al partir de vivencias personales cargadas de una fuerte connotación dramática como la enfermedad o la muerte.

¿Es válida entonces la concepción que tiene la escuela en sí misma como escuela de teatro social y política?

Veamos un último ejemplo de contra discurso que aborda una temática de matiz más social en el sentido clásico. Es el expuesto por Rada contra el Banco Santander. Es interesante esta acción por ser además una de las que aparentemente parecían más peligrosas y por ser, además, una acción donde la noviolencia está presente de modo claro.

La primera sesión se corresponde al 31 marzo 2011.

Al llegar a clase ya Moisés les está diciendo a los alumnos: “estáis en una guerra y formáis parte de ella”. Se comienza la clase con el contra discurso de Rada al Santander. Tras presentarlo, Eugenio pregunta acerca de la conveniencia de llevar el logo del Santander en la mano.

Moisés da consejos respecto a la seguridad en la intervención. Recomienda ir bien vestidos, no usar violencia (la cataloga como el lenguaje del sistema) “nunca un pobre contrata seguridad” “nunca el semejante es nuestro enemigo ni la seguridad” todo opresor es oprimido y nunca se le falta el respeto.

Anoto en mi diario que es interesante analizar el clima de tensión entre una salida tan peligrosa como el banco Santander. Se recomienda a Rada no declararse redactora del documento. Moisés les dice que en muchas acciones los señores de seguridad les dicen “yo si me quito el traje estoy de su lado”.

La postura no violenta de Moisés se pone de manifiesto en la preparación de esta acción. A ella dedica muchas sesiones trabajando siempre desde la agresividad de la acción y preparando sobre manera las medidas de seguridad.

Las sesiones se van repitiendo y continuamente se trabaja en torno a cómo ganar fuerza estética y política la propuesta desde el hacer. Se piensa en qué momento del día, en cuál sucursal, con quién ir, en caso de ir la policía cómo hacer.

Finalmente tras casi tres meses de trabajo el resultado fue este. Fragmento recogido con cámara oculta.

Eugenio: Que lo encontramos sin gente pues nos salimos.

Rada: Bueno voy chicos.

Rosalía: ¡Vamos allá! ¿Te vas a poner a la cola y cuando te toque lo haces?

Voz en off grabación: Este sistema ha detectado metal por favor, deposite sus objetos metálicos en los casilleros de la entrada.

Lamarque: Te habrá pitado la moneda, el móvil.

Eugenio: las llaves.

Lamarque: o las llaves, todas esas cosas.

“Contradiscurso” tras esperar el turno, espera de 30 segundos.

¡¡Señoras y señores, he decidido no seguir utilizando este banco por 10 razones éticas!!:

Uno. El banco Santander es protagonista y culpable del mayor fraude fiscal de la historia española

Dos. Está acusado de delitos tributarios y especulación con ayudas públicas

Tres. Es el banco que más procesos judiciales tiene aquí y en América latina

Cuatro. Está implicado en blanqueo de dinero como en las cuentas de Pinochet

Cinco. Partícipe de robos, narcotráfico y venta de armas

Seis. Apoya a industrias de producción de armas nucleares

Siete. Es responsable de quitarle la casa a muchos como nosotros

Ocho. Y dejar sin trabajo a otros muchos por negar créditos a grandes empresas

Nueve. Acusado de corrupción, estafas, abusos y hasta espionaje de Ministerios y

Diez. Obtiene beneficios históricos, cuando la mayoría de nosotros sufrimos una crisis provocada por todo lo anterior.

¡No quiero seguir participando en esto!

¡Gracias!

Empleado: Le cerramos la cuenta o...

Actriz: Ya la cancelaré, gracias.

Empleado: (SIC) Vale gracias, hasta luego.

Actriz II: Joder, ¿Será verdad lo que dice? ¿Sí es verdad no?

Actriz: (Ya en la calle) Ahh ¡Lo he hecho!

Tras hacer la acción los actores salen corriendo dando gritos por la calle típicos de un subidón de adrenalina, la cámara se mueve violentamente ladeada hasta apagarse.

Para este último “Contradiscurso” propongo un análisis de discurso que nos ayude a entender desde el plano comunicativo la propia acción.

He escogido este material para analizar qué discursos hegemónicos son los seleccionados para “atacar”. El tema es elegido por el alumnado pero el material sale revisado siempre por el profesor de modo que un discurso que pueda ir contra algunos de los principios de la escuela, por ejemplo, la no violencia, no podría salir a la calle.

Contextos de producción y de reproducción: Este “Contradiscurso” se realiza en un lugar simbólico donde puedan tener mayor eficacia como es una oficina del banco

Santander (Entidad a la cual acusan) otros se han hecho en el vagón del metro (escogiendo línea concurrida para que haya más gente y el metro por ser el lugar en el cual se producen las redadas).

Se han preparado durante dos meses, no sólo el texto sino además el trabajo corporal para que exprese de modo correcto técnicamente (voz, dicción, cuerpo), para que el mensaje sea el adecuado, es decir que sea corto, pues si es largo la seguridad puede impedir que se pueda terminar y para que estén todas las ideas que se quieren exponer y para que los tenga *verdad*, (concepto que problematizaré en su momento) lo que en teatro sería más bien veracidad. Si falla la veracidad el público podría escuchar lo que se dice sin capacidad de empatizar.

En la Escuela se preparan bajo tres parámetros: Verdad, Interés y Objetivo. Las actrices han tenido que trabajar que transmita vida, es decir, veracidad, lo que dicen. Que sea de un interés social. Este punto es importante pues al ser un teatro que se nutre de la realidad debe ser un tema que además interese al público. Su objetivo último es cambiar ciertas prácticas en el propio público o los modos de ver ciertas cosas por tanto cambiar su discurso sobre la realidad.

Productores/as del discurso: En este caso las propias alumnas lo han producido pero siempre bajo la supervisión de Moisés Mato, su profesor, el cual añade texto o quita cuando lo cree necesario, de modo que se puede considerar en este caso coautor.

Lo ideal es que el “Contradiscurso” se pueda hacer varias veces para llegar a mayor número de personas posible. En el caso que hemos presentado se ha visto solamente una vez.

Desde su análisis me interesa entender ¿Qué mensaje reproduce la escuela, Teatro de “La Escucha”? ¿Cómo se encarna la noviolencia en el cuerpo de una actriz? ¿Sirve para algo este tipo de acciones, puede transformar? ¿Qué relación tiene con la realidad este tipo de teatro?

Supuestos epistemológicos:

- El teatro social tiene una *doble verdad*, la verdad de la realidad, un texto que bebe de la realidad, y la verdad del actor o actriz en la medida que siente, lo que he definido como veracidad. El teatro clásico sólo puede tener la del actor o actriz de la escena, su personaje no existe más que en la escena. En este caso se trata de un texto de una actriz que no encarna un personaje sino que ella haciendo de ella

misma va a una institución para teatralizar performativamente una denuncia social.

- El teatro social se hace a modo de intercambio de dones, se interpreta un texto con un interés como el teatro comercial, pero cambia el lucro, aunque a veces recibe dinero, por el interés en una praxis política determinada, ejemplo denunciar al Banco Santander o parar las redadas. La supuesta contraprestación es que alguien cierre una cuenta del Santander a tenor de lo dicho.
- Los textos que se representan son textos trabajados, cocidos como lo expresaría Lévi-Strauss (2010) o Scott (2003), que en la medida que son trabajados tienen más eficacia que al ser espontáneos, pues tienen una estrategia y un estudio. Su estrategia se basa en redefinir los conceptos hegemónicos desde su punto de vista.
- Sostengo a tenor de lo visto que la validez del texto teatral es solamente para la persona que lo hace. En el público, ya sean personas de la cola (clientes) o personal de la oficina (que no hace nada ni siquiera coercitivamente) no produce ningún efecto. Nadie cancela su cuenta, nadie coarta lo que se dice. Es por eso que sostengo que un seguimiento continuado en el tiempo sobre determinadas actrices y actores que van probando esas acciones como si de una tecnología de liberación se tratase se podrá objetivar la posibilidad de subjetivación política que tiene ese tipo de teatro.

Universo Discursivo: Los actores o actrices de esta escuela son casi anónimos en el mundo del teatro que representan en este caso discursos que van contra la hegemonía, de hecho su propio nombre, contra discurso, recuerda en cierto modo el postulado gramscianos de contra hegemonía. Son por tanto claramente una fuente subalterna (creo que contra hegemonía es una categoría muy compleja como para poder categorizarlo ya de este modo) que se va enfrentando al poder desde un discurso trabajado previamente, lo cual le da aparentemente homogeneidad pero sin estar articulado en torno a una corriente contra hegemónica (aunque su profesor si lo sea, perteneciente a la corriente personalista) pues muchos de ellos y ellas no comparten militancia con su profesor.

Situación: Es una sucursal Santander, la ubicada en Plaza de España. La barrera interna y externa es evidente. La entrada es restringida así como su salida, es entrar en la boca del lobo sin poder operar rápido en caso de tener necesidad de salida. Hay barreras interiores con algunos empleados (mampara) pero los empleados de mesa y los clientes no tienen más barreras que cristales, mesas y sillas.

Escena psicosocial: Se debe emplear un lenguaje rápido y muy contundente pues no es frecuente este tipo de actos más ligado al imaginario popular del atraca, además este tipo de entidades tienen seguridad habilitada con alarmas. Al romper el ambiente, la escena psicosocial es cuando menos hostil.

Participantes: Chica blanca de 30 años, con apoyos de jóvenes entre 25 y 30 años, blancos. Algunos han nacido fuera de España, lo que puede jugar en su contra en los usos de lingüísticos.

La constelación de la acción es claramente asimétrica al ir a título individual, en modo aparente, a enfrentarse al banco Santander en una de sus sucursales y sin obtener mayor respuesta que un: “qué, vas a cerrar la cuenta o no”.

Se busca desde los “Contradiscursos” analizados la misma utopía de un mundo más justo pero cada una centrada en su tema. Hay por tanto unas metas particulares y otras globales que se conectan en cierta medida.

El objetivo de estas acciones es cambiar la conciencia del público que las escucha, algo que desde Teatro de “La Escucha” se llama cambio en la mirada, yo sostengo que no lo consiguen pero que un uso continuado de la técnica puede cambiar a la persona que los hace.

El video en sí transcurre del siguiente modo. Comienza con los últimos retoques previos al trabajo, en la zona anterior como diría Goffman (2001 b), preparando la estrategia para salir a la zona posterior.

El discurso tras un momento de cola en la fila del banco, para pasar lo más desapercibida posible y dar la credibilidad de ser una cliente más.

El discurso empieza sacando un papel (no se ve en el video), el cual servirá de apoyo táctil y reafirmará su contra discurso. Su única acción posterior será guardar el papel al terminar e irse previo intercambio de diálogo con la ventanilla del banco.

Pasa de clienta a actriz y termina siendo clienta aunque según el texto debería terminar siendo ex clienta.

Rada tiene una sonoridad clara, dice el número con fuerza y luego dice la frase en tono lineal, sin musicalidad. La musicalidad la da el uso de dos tonos, el del número y la frase.

El canal es oral, su voz, con apoyo en un canal visual ligado a su cuerpo y en ciertas acciones ensayadas de antemano. Al ser una performance alguna acciones van sujetas al momento de modo que se juega a acciones ensayadas, combinadas con dosis de improvisación, aunque estas últimas no se vislumbran con claridad en el video.

Desde un plano normativo, en este caso las normas no se han podido ver, afortunadamente para Rada. El público puede intervenir cuando lo desee aunque se juega con la ventaja de que no sucede casi nunca. Si la seguridad del banco llegara, al ser no violentos hay un grupo de compañeros de apoyo, siempre sin revasar el mínimo legal.

Si se entra en aspectos más controvertidos como detenciones, el actor o actriz debe desplomarse en el suelo y dejarse hacer.

Es género teatral, dentro del cual se puede encuadrar dentro de la performance, lo que ofrece narraciones trabajadas de antemano.

Atendiendo a sus polifonías y narrativas se introducen las prácticas de determinadas leyes, en este caso internacionales que el banco incumple, desde las cuales se extrae el contexto, algo que es vital en el teatro social y político el cual se nutre de la realidad misma, el contexto introduce lo que Van Dijk llama *coherencia pragmática* (Van Dijk 2000), de ahí la importancia del sitio porque el espacio contextualiza aún más la el discurso.

Las polifonías extraídas son amplias pues se extraen de discursos oficiales, de informes. Dichas narrativas nos muestran el discurso hegemónico que será rebatido por el subalterno.

Lo interesante de sus polifonías es que son actuales y que incluyen al público a modo casi de intertexto al decir: “no quiero seguir participando de esto” frase que reside en el campo cognitivo del oyente (Van Dijk 2000, Lakoff 2007). Lo que hace es incluir al público en el texto y termina con una cita que no va contra el gobierno o la policía sino que reclama una acción por parte del público.

En esta acción las polifonías serían las fuentes de las acusaciones que se vierten contra el banco Santander pero sin las fuentes de tales acusaciones.

La actriz alega que no va a seguir colaborando con el banco por 10 razones éticas y eso ya le da un posicionamiento.

Enmarca 10 acusaciones contra el Banco enumerándolas una a una y con un papel en la mano como apoyo táctil y que da cierta veracidad a lo que dice pues lo lleva por escrito con el logo del banco.

En este caso hay un agente, el banco Santander, el cual es presentado con una serie de acciones ilegales o mal vistas. Ilegales: fraude, especulación, fraude, blanqueo de dinero, robo, narcotráfico o venta de armas. Mal vistas: Quitar casas y dejar sin trabajo, beneficios históricos en tiempos de crisis.

Estas acciones son presentadas en 7 ocasiones de un total de 10 con el verbo ser o estar más la acción, lo cual relaciona al Santander identificándolo con acciones negativas que en muchos casos lo relacionan directamente con el oyente.

Todos los verbos que usan son transitivos de modo que relaciona al banco con una acción negativa.

La actriz a lo largo del texto usa un lenguaje inclusivo: “quita casas a gente como nosotros” para ser actriz y pasiva al mismo tiempo e incluir en los pasivos al posible público.

La actriz pasa de ser clienta a ser actriz, como actriz a veces es pasiva y termina como agente “no quiero seguir participando en esto, gracias”. La actriz pasa por 4 roles a lo largo del texto mientras carga al banco saturando su discurso de acciones negativas.

Al final del texto, el empleado le pregunta con cierto desdén si va a cerrar la cuenta. El no terminar su texto con la acción que pregonaba está impidiendo que se desarrolle una posibilidad de un acto realizativo aunque sea propio.

Respecto a los agente decir que el agente más claro que aparece es el banco, el cual es agente identificado con lo que hace como cite anteriormente al hablar de los tipos de verbos, un apartado que me parecía muy interesante en este contra discurso.

La actriz usa un posicionamiento muy duro, de entrada y en un tono agresivo contra el agente (el Santander) y hace su práctica discursiva en el propio banco, algo que se puede catalogar de provocación. Es un ataque frontal ante una de las instituciones hegemónicas más fuertes del Estado de ahí que veamos que a la salida la actriz no vuelva a aparecer (se ha ido corriendo en temor a represalias como comento en otro apartado del trabajo de campo).

Las formas son inclusivas entre los pacientes pero muy duras contra el agente con 7 verbos transitivos que lo relacionan e identifican con prácticas ilegales y 3 verbos

negativos más como: acusado de corrupción, apoya industria de producción de armas, dejar sin casa, obtiene beneficios en plena crisis.

El uso de verbos transitivos crea una macro etiqueta negativa en el discurso a base de identificar al banco con las prácticas descritas, crea un estereotipo del banco como institución sin escrúpulos y sin marco axiológico.

Respecto a los estilos empleados, apoyándome en Van Dijk creo conveniente describir el estilo de este “Contradiscurso” a partir de sus esquemas de narración.

- Comienza con un breve enunciado que sirve de reclamo como el caso de la cita “Documentación” o como encuadre.
- Está cargado de enumeraciones, algunas explícitas, lo que marca su carácter informador.
- Rada de modo más o menos implícito se han posicionado en la práctica textual.
- Se termina con una petición de acción o con una reflexión moral, algo que incite a la acción desde la movilización del yo (Illouz, 2010).
- Es corto y muy directo por motivos pragmáticos lo que no da excesivo juego a la retórica. Se prima no lo bonito que quede sino lo efectivo que puede llegar a ser.

Una vez analizado el primer nivel de la escuela pasamos un año más introspectivo. El segundo nivel.

5.2. Segundo nivel. La reconstrucción yoica del agente

El segundo año del proceso va ligado a un proceso introspectivo marcado por una especie de reconstrucción del bricolaje yoico en el cual el alumnado va narrando su pasado a base de retazos, de momentos, que ligan su pasado con un presente en reconstrucción.

Considero apropiado recuperar la metáfora que hace Goffman cuando hablar de carrera moral del paciente (Goffman, 2001: 133), pues hay una clara vinculación entre aspectos íntimos del yo que el alumnado va sacando hacia fuera, con una identidad pública en el momento de mostrar su figura.

La reconstitución moral del alumnado comienza con una serie de ejercicios que sirven de base para que entienda el concepto de experiencia tal y como lo usa Moisés. Un concepto que liga lo experienciado como verdad y no como un hecho subjetivo que es interpretado de un determinado modo por la persona que lo ha vivido.

13 octubre de 2011

*Cada integrante del grupo ha leído un poema que ha escogido y que le haya llevado a una experiencia profunda. Después de la lectura de los poemas. El tercer ejercicio que dispone el ejercicio de **Explotar globo** con el fin de integrar el impacto.*

Eugenio lo explota y la toma contra los trozos de globo a los cuales pisa y sacude. Cecilia llora, quieta desde donde está rompe a llorar. Russian grita y salta tras estallar. Quique le dice: “Me cago en tu puta madre”. Esto ha provocado que la clase quede atónita pues Moisés como veía que el globo no estallaba lo ha reventado con su bolígrafo algo que Quique no preveía al tener los ojos cerrados. Pronto Quique ha dicho no a ti no era Moisés. Tras decir esto, la clase rompe en una carcajada. Víctor rompe a llorar. Rosalía se queda sin palabras. Laboa expresa un susto muy grande reflejado en su cara. Guerra da un grito desmesurado.

Moisés les pregunta ¿Qué diferencia hay entre antes y después del estallido? Se sufre una provocación ante tal explosión.

Moisés les pide que a tenor del ejercicio traigan una música que les provoque algo.

Este es un claro ejemplo de ejercicio de segundo nivel. Ejercicios que lleven a experiencias que Moisés denomina fundantes. Aquellas que no se pueden expresar con palabras, una experiencia fundante inaugura una nueva etapa. Cita como ejemplo la enfermedad y señala a Lamarque diciendo: “cuando acontece ya no parece a lo anterior”. Moisés pone el ejemplo de Marguérite Barankitse⁷ a la que cataloga como referente y no como líder, enfatiza la diferencia, quien al ser apuntada por un fusil en manos de un niño soldado que podría ser hijo suyo, le dice que deje las armas y le siga. Ese niño se convirtió en su chofer personal con el paso del tiempo.

Se cumple en este caso como en el caso otros personajes como: Gandhi, César Chávez, el matrimonio Goss, Korzac; el ejemplo de testimonio de vidas ejemplares (Ricoeur, 2003: 347), esas vidas sencillas que dan testimonio de lo absoluto.

⁷ Activista original de Burundi que durante los días más duros de la guerra civil albergo un hogar para niños “Casa Shalom”. Se estima que ha dado sustento a unos 20.000 niños víctimas de la guerra, algunos de ellos como niños soldado.

Moisés les dice tras la sesión que todos estamos influidos pero que la libertad es dejarse influir por quien uno quiere. Para la siguiente sesión Moisés les pide además de la canción que traigan la historia de una persona que sea para ellos un referente.

La estructura sigue siendo la misma que en el primer nivel: calentamiento, ejercicio, explicación (exégesis) y vuelta a empezar.

En el mismo ejercicio del globo, en el año anterior, hay un claro ejemplo de cómo se usa el ejercicio de clase como metáfora para explicar la realidad desde el punto de vista de Moisés:

Trabajo de campo 11 octubre 2010

“El globo nos introduce en una tensión por la explosión. La realidad, como el globo, nos produce un gran impacto y se ve mal aquel que se deja influenciar por el impacto externo. El globo es algo exterior que produce algo interno”.

Es un claro ejemplo de la metodología de la escuela y cómo funciona desde una lógica que a priori podría parecer contradictoria. Sostengo que puede parecer contradictoria pues va tejiendo una metodología muy corporal, muy anclada en lo vivencial para ir entrando en un marco kantiano de los valores desde la razón, lo que Damasio llama la vía spinozista frente a la vía kantiana (Damasio, 2006).

Es una mezcla entre una metodología materialista, la teatral, con una base filosófica profundamente kantiana. Esto provoca en parte del alumnado, en aquellos que no aceptan el proceso, un rechazo con el paso de los meses.

La siguiente sesión, en la misma línea que la anterior, sigue reconstruyendo esa historia personal de cada componente del grupo

Eugenio presenta “Dónde pongo lo hallado” de Silvio Rodríguez lo presenta con un audio de voz en el cual dice que esta canción le transporta a los años de universidad en Granada.

Guerra “The Carpenters”. La presenta como la canción de los momentos felices de su infancia pero que tras el divorcio de sus padres quedó en el olvido hasta el día de la boda de su hermano. En el trayecto hacia la iglesia volvían a estar todos juntos en el coche que llevaba a su hermano a la boda. Su padre pone la canción con la consecuencia que todos llegan llorando a la boda.

Lamarque “Latinoamérica” de Calle 13. Representa en ella dejar la universidad y volver a Europa para luego devolver a América lo aprendido en Europa.

Este bricolaje particular, conformado por pequeños momentos de su vida recogidos por diferentes piezas como: cuentos, citas, poemas, canciones; sigue en las siguientes sesiones, siendo importante dentro del proceso la sesión del 1 de diciembre de 2011.

Tras estos breves apuntes se traen las citas que el grupo considera importantes para trabajar.

Eugenio. Trae una frase sobre la madurez del joven. Es una cita de Martínez Reguera. “Vida comunitaria se hace” (extraída de Voz de los sin voz). “Cuando a un educador le incomoda un joven, se deriva” (Martínez Reguera)

Russian. “Responsabilidad sin convicción es ciega y la convicción sin responsabilidad es vacía” la cita de (Hans Jonas)

Laboa se ha confundido de cuaderno y no trae la cita. Quique no lo ha hecho

Cecilia. Justo antes de decir las citas dice que son citas de personas ante lo cual todos rompemos en una gran carcajada.

“Sin responsabilidad quizá no merezcamos existir” (Saramago)

“Responsabilidad educa” (Wendey Philips)

Responsable y cultivo (Principito)

Responsabilidad y libertad (Eleonor Pubes)

Rosalía. Responsabilidad y conciencia.

Víctor. Habla que sus citas son acerca de la meta cognición. Cecilia le interrumpe y le pregunta que si no es a la meta a lo que ha de llegar la cognición. Todos volvemos a estallar en una gran carcajada.

Guerra. Responsabilidad y libertad (G.B Show)

Libertad y paz (Juan Pablo II)

“Uno es para siempre responsable de lo que doméstica” (Principito)

“Culpar a los demás es no aceptar la responsabilidad de nuestra vida, es distraerse de ella.” (Facundo Cabral)

Tras las citas Quique pregunta si la responsabilidad es cumplir normas.

Moisés entonces va a la pizarra para responderle le dice que un prejuicio no exime de la responsabilidad.

Son las 21.12

Moisés hace el siguiente análisis esquemático en la pizarra.

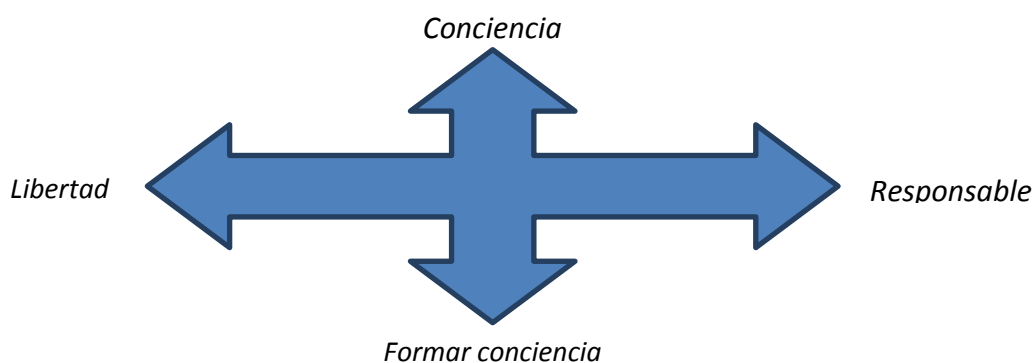
Conciencia

Libertad  Responsabilidad

Aprovecha una vez más para criticar la cultura relativista que exime de responsabilidades. Da una cita de Milani “Todos debemos ser soberanos”. Dice que la conciencia es inviolable. Si obras en conciencia obras como debes. Se debe actuar en conciencia unido al deber de formar una conciencia. Siempre hay derecho a actuar en conciencia, se debe afrontar la conciencia. El relativismo fundamental es el moral que reduce la conciencia al subjetivismo de modo que me exime de mi responsabilidad pues todo es depende de cómo yo lo vea. Se está llevando la conciencia al subjetivismo, a tener mi propia conciencia según yo vea las cosas. Les dice que: “En el siglo XXI, el siglo de la violencia estructural que nos mete a todos en esto, el atajo del relativismo nos exime de responsabilidades”

Anoto en mi diario que está llevando el discurso del dolor ajeno al sufrimiento en primera persona y que esto es lo que pretende Heller.

Tras estas citas vuelve a esquematizar en la pizarra con un rotulador azul y con unas flechas muy torcidas.



Tenemos el deber de buscar libertad y responsabilidad. Es un proceso de liberación de la conciencia que nos activa la responsabilidad. No se puede eximir la ignorancia sino han trabajado por superarla.

Tras esta charla, son las 21.59 y se abre el turno de dar testimonios.

Eugenio da el de Salvador Seguí (El noi del sucre) líder de la CNT en Cataluña hasta su asesinato en 1923. Lo recoge como ejemplo de diálogo entre posturas encontradas.

Russian habla de Iñigo un educador del colectivo “Alucinos” que en Orcasitas, en años 80, ante una vendetta gitana, se encerró con los dos patriarcas hasta que consiguió el acuerdo que salieran a ella sin armas poniendo su vida por delante. “Si salen de aquí sin acuerdo tienen que salir por delante de mi cadáver”.

Laboa trae el testimonio de un piloto que se negó a despegar su avión cuando vio que había un inmigrante atado llevado por la policía.

Cecilia trae el de Víctor Frankl que ayuno un día en el campo de concentración de Auswichtz por negarse a delatar un hurto de papas.

Quique pone el de su abuelo, que aceptó a su madre pese a no ser su hija biológica. No rechazar ninguna vida.

Rosalía. Abuela embarazada y sin marido.

Guerra. Lorenzo Milani. Compró una tumba cuando llegó al pueblo donde paso el resto de su vida educando.

Son las 22.25 y quedan aún los símbolos.

Eugenio trae le símbolo de un balancín pues de un lado está el educador y de otro el gitano.

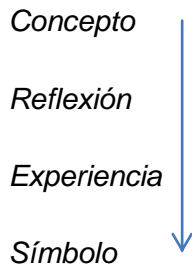
Cecilia una regadera. Cultivo de relaciones personales.

Laboa. Gafas. Saber ver más allá.

Quique un foto de unas manos sosteniendo al mundo.

Guerra. Tiza. Responsabilidad de educar. 22.43

Moisés toma la palabra. Vuelve a dibujar flechas en la pizarra



UNIVERSAL

Se debe construir un proceso escénico que muestre que hay tras él todo un proceso reflexivo. Busca puntos de apoyo para dibujar los procesos. Un ejemplo partir de una imagen como pisar cristales. La creatividad, les dice, es vital en este proceso “nuestra cabeza se ha de romper” para revolucionar desde el esquema el proceso.

Esta clase es sumamente interesante por varios motivos:

- Se ve claramente como la metodología spinozista se cruza con un marco axiológico kantiano. En esta sesión habla de responsabilidad y libertad como partes integrantes de la conciencia lo que nos lleva al Kant
- Se ve mejor que en ninguna otra clase como se va trabajando desde un bricolaje de la historia de vida del alumnado que va dando pequeños pasos en lo que la reconstrucción de su identidad narrativa. Lo que traen es lo que es parte de su vida. Lo que van a trabajar es el cómo quisiera que fueran sus vidas. Es decir, se camina del ser al deber ser.

La temática del curso había sido elegida por el grupo en la sesión del 10 de noviembre del siguiente modo:

Comienzan la clase sentados en las mesas de burras. Se va a elegir hoy el tema con el que trabajar durante el curso.

Moisés antes de los turnos de palabras dice: “el entusiasmo es la alegría del espíritu.”

Tras su frase Moisés da el turno de palabra.

Ronda 1: Russian propone como tema la amistad pues una lucha a largo plazo necesita amigos. Cecilia propone la dignidad como tema. Quique dignidad. Cita a Gandhi. Lamarque. Perdón. Lee un poema personal más una serie de reflexiones. Guerra. Pertenencia. Pertenencia más responsabilidad.

Artículo Martínez Reguera en Laberinto. Eugenio. Amistad. Lee el poema de la pasada sesión. Laboa. Responsabilidad. Elige dar la definición. Víctor. Dignidad. DD.HH. Rosalía. Solidaridad. Unión compacta entre partes iguales.

Moisés tras el turno de palabras toma la palabra.

Respecto a la dignidad, se nace y se es digno. No se construye. Se debe recuperar el sentido de que se tiene dignidad. Paternalismo pisa doblemente la dignidad pues recibe y da. Argumenta que la razón por la cual no se puede matar es porque tienes dignidad.

Rosalía le pregunta a Moisés qué significa ser digno, le recuerda a Moisés que tiene un enorme trasfondo cristiano.

Moisés le dice que toda persona tiene unos derechos y unos deberes. Si no operas como tal eres indigno. Que la dignidad occidental tiene su base en Grecia, Roma y en el cristianismo. Ser humano no es lo mismo que ser persona, la persona tiene dignidad. En el campo de la palabra es donde se alinea el ser humano en el siglo XX. Eres responsable como consecuencia que eres digno.

Tras sus palabras vuelve a dar la palabra a la clase. Anoto que ha predispuesto la clase para la elección del tema hacia la dignidad.

Ronda 2: Russian. Responsabilidad porque ambientalmente se ve como algo negativo. Cecilia. NO recojo lo que dice pero si anoto dos ideas. Dignidad. El resto anoto su nombre repetido varias veces. Quique. Dignidad. Guerra. Responsabilidad pues considera que es el valor que le hace falta. Eugenio. Responsabilidad. Laboa. Responsabilidad. Tanto Lamarque como Víctor no eligen palabra en la segunda ronda.

El grupo escoge el tema de la responsabilidad al ser mayoría. 5 votos a favor y 2 abstenciones frente a 2 en pos de la dignidad.

Moisés da dos definiciones. Solidaridad. Dar vida por el otro. Responsabilidad. Activar capacidad de respuesta ante el mundo.

La elección del tema por parte del grupo es uno de los momentos más importantes del curso pues marca la línea de trabajo de los meses venideros. Este proceso que es de elección grupal no es visto como tal en el caso de algunos integrantes del grupo. Se critica cierta coacción sutil.

Alzola: Los temas los eligen los equipos, o sea cada grupo elige su tema. A mí dos cosas hay que no me gustan, por así decir, primero que los temas los elige el grupo pero con una mediación importante por parte de Moi. Moi antes de la elección del grupo hace como un... vende cuales son los que a él le molan, ¿no?, o sea, nosotros elegimos veinte y él... o sea, es que es inevitable, su forma de hablar, su forma de moverse, su entonación mandan a unos más que a otros y a mal, pero bastante visible, no es nada... que lo hablamos en clase, ¿no? o sea que nos quedamos con... dirige bastante a la hora de elegir los temas, ¿no? Hay temas que le interesan más que otros y en el grupo siempre hay gente, o sea, en “La Escucha” en general [...].

Russian: Lo propuso Cecilia y yo entré a... sí, porque yo, después de, de todo ese proceso pues luego empecé a ver que igual que me pasaba a mí, joder, ¿no? Que eso estaba a nivel ambiental, es como... aquí hay una presión... muy calladita y además casi parece que es lo contrario, a abortar abortar abortar, y entonces pues sí que me pareció interesante... interesante plantear ese diálogo además era plantearlo porque la escena, la escena no daba un... un final, ¿no? era como, pues a esta persona le pasa esto y encuentra... que nadie “La Escucha” [...].

Otros integrantes tienen la sensación de que las temáticas suelen ser predominantemente las mismas.

Laboa: Pues bueno mmm...los niños esclavos es como el tema que más les (...), ese es como guau con Iqbal Mashib al frente, no sé si le van a canonizar (se ríe) ese tema sale como en todos...luego en el motor del ambiente al final en los cursos también el tema de la residencia de ancianos es un tema que sale siempre también y yo que se la esperanza la dignidad y hay como unas palabras ahí súper gordas que tienen que salir siempre y veas...espectáculos iba a decir, pues veas a alguien en primero, segundo o tercero pues siempre hablan de los mismos temas: expolio en África, las multinacionales y ahí mucho que al final son los niños esclavos, el hambre y lo que ellos llaman los últimos.

Es un asunto controvertido la elección de temáticas, donde más se puede vislumbrar el carisma de Moisés en su movilización de capitales simbólicos, que tanto en el diario de campo, como en las entrevistas, aparece objetivado en: su tonalidad de voz, su hexis corporal, su mirada y sus comentarios cuando llega el momento de la elección de determinado tema.

Una vez seleccionada la temática, en este caso la responsabilidad se comienza el montaje. Cabe señalar que la temática en sí no es una temática de corte político sino más bien moral aunque esto no es óbice para que pueda llegar a un plano de teatro político. Pero, como punto de partida, una temática de este tipo no muestra o denuncia relaciones de poder.

Diario de campo. Sesión 24 noviembre 2011:

Comienzan a trabajar los cuatro espacios de...la responsabilidad.

El ejercicio dispone de varias partes, la primera es la presencia. Se entra en el espacio de la responsabilidad (marcado por una raya en el suelo hecha con cinta blanca). Cuando se entra se gana presencia y al salir se pierde dicha presencia. Los que entran en la cinta juegan a que su cuerpo gana en presencia haciendo posturas de alerta que se marcan en mirada lenta y desafiante, tensión corporal.

Se hace una segunda ronda en la cual se entra en dicho espacio pero en esta ocasión se trata de ver cómo se mueven por dicho espacio.

Todos al entrar se mueven con paso más firme y más rápido, con mirada más alta. Caminan hacia un punto fijo, en ese punto paran y miran con la cabeza erguida como quien divisa algo.

Tras el ejercicio Moisés les pide que describan qué características tiene moverse por el espacio de la responsabilidad.

Entre el grupo van diciendo las siguientes características: a) Urgencia; b) Mirada hacia afuera; c) Mirada reflexiva; d) Búsqueda; y e) Tensión.

Tras esta exploración se pasa a explorar el espacio del equilibrio. Moisés está entre el grupo en esta exploración que hacen sin crear un espacio escénico. Moisés explica que alguien que cada tipo de equilibrio tiene un nombre por tanto hay diferentes códigos para llegar al equilibrio de la responsabilidad.

En la exploración que todos hacen en parejas un grupo investiga el equilibrio con manos enganchadas unas con la otra y moviendo el cuerpo de cada uno hacia el lado opuesto en forma de V, mientras otro dúo se pone en cuclillas otro frente al otro con las manos cogidas y llevan sus cuerpos hacia atrás cada uno. Un tercer grupo se concentra en dar un paso al unísono. Es

singular el cuarto grupo en el cual uno está de rodillas y pide ayuda para levantarse a otro que está lejano.

Moisés vuelve a tomar la palabra y desde el mismo espacio que están todos compartiendo les pregunta ¿Qué estamos diciendo en el equilibrio?

Al hablar la propia clase crea una distancia física en torno a él. Se crea un semicírculo que le deja a él en un lugar del espacio distanciado del resto. Moisés les dice en esta ocasión que es importante porque empuja a la acción e incorpora al otro.

Tras estas breves conclusiones les pide que cierren los ojos y exploren el espacio de la responsabilidad con los ojos cerrados.

Esto supone moverse por el espacio con los ojos cerrados. El grupo pasa a moverse con mucha cautela, algunos como Cecilia se agachan levemente y estiran las manos. Las manos de todos en general ganan en presencia pues pasan a ir delante del resto del cuerpo, como quien busca a tientas. El paso se ralentiza.

Tras 3 minutos de exploración Moisés pregunta ¿Qué impronta tiene en el espacio de la responsabilidad ir con los ojos cerrados?

Genera prudencia, disponibilidad con el otro, seguridad, necesidad de marcar límites, necesidad del otro.

Moisés pasa a explicarles que son diferentes niveles.

- El primero es el paso cultural.*
- El segundo paso lo que hacemos es un esfuerzo de objetivar la experiencia.*
- El tercer camino es desde la subjetividad (subjetivación experiencia)*
- El siguiente paso es trabajar en un plano sociopolítico.*

Ejercicios correspondientes al esquema:

I. El camino de la realidad. Cómo se camina por el espacio de la responsabilidad. El grupo entero hace el ejercicio a la vez. Todos caminan con cautela, con mucho cuidado, volteando la cabeza con asiduidad como el que deja algo olvidado por el camino. Moisés les va cambiando “verbalmente”

el espacio. Unas veces les dice que están caminando por un laberinto y como sería la responsabilidad en un laberinto. Subiendo una montaña o sobre el hielo.

II. Espacio simbólico. Tras lo expuesto en el primer ejercicio se pasa a caminar por el espacio “surrealista” “amoroso” o “hiperbólico”. Indica al grupo que caminan por el espacio con unos contextos determinados que Moisés expone. Se mueven por el espacio de modo bastante descoordinado debido que son espacio bastantes subjetivos los que expone Moisés-

III. Camino abstracto. Se trabaja siempre en pos de preposiciones. El espacio de: bajo, sobre, entre, desde, sin. Esto supone caminar por el espacio simulando que estás debajo de algo, sobre algo, entre algo, desde algo o sin algo.

Moisés me explica en el momento en que están desarrollando el ejercicio lo por qué lo construye así, pues desde la dialéctica con la experiencia se desarrolla mejor el concepto según él.

Moisés ha vuelto a hablar conmigo sobre este proceso y cómo este proceso construye conciencia política más allá de las palabras.

Esto me recuerda algo que me dijo no hace mucho en una conversación informal. Él defiende en su método que es mejor que alguien aplique el Concilio Vaticano II sin saberlo y que una vez hecho él le dice al alumno que lo que ha hecho es el Concilio Vaticano II. Si partiera desde el Concilio Vaticano II sin haberlo hecho antes el alumno pondría una barrera y no haría el ejercicio.

Tras ver el pase de los grupos Moisés les indica que pasen a trabajar en grupos de dos. Deberán hacer un pase de ejemplo de caminos pasando por los tres ejemplos anteriores. Cómo es la responsabilidad en los siguientes espacios.

El grupo I: Guerra y Laboa. Hacen espacio de la realidad “redada a inmigrantes”, Comunidad de vecinos, responsabilidad ciega, habitual, contra responsabilidad y hasta.

- Ambiente y que estés solo o no influye en la responsabilidad.*
- Responsabilidad se difumina en grupos impuestos.*

- Se asume en grupos de encuentro.
- Sólo en espacios desconocidos se difumina y sólo en espacios conocidos se asume.

Grupo II: Eugenio y Lamarque. Hacen espacio de personas sin hogar, isla desierta, Mansión Hollywood, Espacio de la pérdida, Abundancia, Infierno, de la nada, sin dignidad, Sin libertad.

- Ocurre en ausencia de algo importante.
- Abundancia es la pérdida de medida.
- Cada vez se pierde algo.
- Hay dos vías que son la pasiva y la activa.

Grupo III: Quique y Russian. Espacio de la cárcel, dictadura, tortura, lodo, paraíso, juego.

- Poniéndolo fácil se pierde responsabilidad mientras en dificultad se mantiene.

Grupo IV: Rosalía y Cecilia. Espacio de la felicidad, redada, lugar desconocido, desierto, centro comercial, comida familiar, sueños, ira, frío y trabajo.

- Si hay confianza se busca la mirada.
- Situación difícil existe aislamiento.

Tras mostrar estos diferentes espacios cada grupo debe dar las conclusiones de lo trabajado. Yo para hacerlo más sencillo para la lectura las añado a cada grupo.

Moisés califica todo lo expuesto de mapa conceptual. Este mapa conceptual según Moisés nos permite conjugar distintos elementos y jugar con ellos. Esto nos lleva a una pre dramaturgia. Mientras en parejas se trabaja sobre lo que ha probado cada uno de los dos ahora se dialoga en interrelacionar estos lenguajes simbólicos.

Esta sesión muestra el modo de trabajar la pre dramaturgia escénica que se basa es un trabajo de exploración a partir del espacio. Mostrare una selección de tres escenas trabajadas y cómo llegaron a su producto final.

El héroe. El montaje de esta escena muestra una tipología típica de la escuela pues es una crítica a esa figura que hace el rol de salvador pero no corre las mismas consecuencias como critica Boal en su historia de Virgilio (Boal, 2006).

Muestran una aduana de un aeropuerto en la cual Quique es un joven europeo lleno de ganas que vuelve de Bolivia y pasa el control pero mientras está recogiendo sus cosas Russian (hace de boliviana) es interceptada por Eugenio que hace de policía y no la deja pasar, entonces Quique se enfrenta a Eugenio por lo que está haciendo.

La escena termina con los dos interceptados y sin pasar la aduana.

Tras la escena Moisés le pide al público que ejerza papel de dirección.

¿Qué le pediríamos a este grupo?

Guerra: Trabajar más sobre Quique. Lamarque le dice que se desmarque del papel de héroe.

Moisés: Qué sucede cuando vemos que un contexto que supera a los individuos. ¿Qué escaleras de consecuencias tiene asumir un acto de responsabilidad? ¿Se puede funcionar con héroes con violencia estructural? Lo importante del trabajo es ver cómo la responsabilidad se aborda.

Moisés les dice que la conciencia tiene un elemento importante, la conciencia es sagrada y el derecho a apelarla se sigue del deber de cultivar la conciencia.

Lamarque le responde a Moisés “El trabajo del ego cuando llegué acá me lo desmonté” No todos trabajamos desde el ego pero reconoce Lamarque que es un aspecto central.

Moisés: A mí también Lamarque me apetece desmontarme pero no sé si todo el mundo está dispuesto a asumir ese papel.

Tras decir esto Moisés mira el reloj y dice que pase la siguiente escena.

El primer acercamiento a esta escena es una crítica a los tipos de luchas que no se corresponden con procesos, que van a los resultados inmediatos, de hecho la mención a los CIE es una crítica a ciertos movimientos sociales y su modo de luchar por los derechos de los migrantes encerrados en los CIE. Se critica este modo de lucha por ser festivo.

Escena del amor sin compromiso: Guerra coloca a los chicos de la clase, incluido yo, en diferentes puntos del espacio escénico.

La escena transcurre con Guerra que se encuentra conmigo y me dice que me quiere, que quiere estar toda la vida conmigo, tras decirme esto va a Eugenio y le dice lo mismo, que lo ama y quiere tener hijos con él, tras esto pasa a Quique y luego a Víctor y les dice lo mismo que quiere tener hijos con ellos y tener todo pero tras ellos pasa a decírselo al aire y así ad infinitum.

Moisés en este momento pasa directamente a dirección de escena.

Le dice a Guerra que vuelva a pasar la escena pero que cada vez que deje a un chico le diga espera un momento...le dice que debe plantear el amor como desposesión.

Reflexión mía de lo visto. Ha cambiado la propuesta escénica que quedaba como una mujer desesperada que era incapaz de amar pasando a mostrar una mujer que solicita amor a todos y no se queda con ninguno. Ha redefinido una escena sin esperar que la alumna buscara sus claves. Pasa de una mujer desesperada a una mujer que equipara un hombre a un perro.

Moisés repite continuamente que deben buscar la clave antropológica.

Cada pregunta debe tener un fondo filosófico de amplio calado.

8 febrero 2012

Escena II. Amor efímero.

Guerra ha colocado a Quique, Víctor y Eugenio. Guerra va hacia Víctor, se le declara como el amor de su vida, cuando este le pide ir a vivir juntos entonces le dice a Víctor, espera un momento y se va a Quique con quien repite el proceso y va a Eugenio con quien también lo repite. Tras Eugenio comienza a decírselo al aire pero esta vez no sólo dice sola “te quiero” sino que incluye el texto que antes le decían a ella “quiero ir a vivir contigo” esto lo repite

mientras se va agachando y terminar hablando como si recibiera a un perro con quien quisiera ir a vivir.

De ahí pasa a mirarse la mano y pasa a decir lo mismo que le ha dicho al perro pero no se entiende si habla con ella misma (como si la mano fuese un espejo) o si habla con algo.

Devolución.

Laboa le dice que el modo de dejar colgado a los chicos con espera un momento no se entiende.

Moisés le dice que pruebe el final de la escena con voz en off pues así es como si estuvieran enmarcados en un mito y proceso antropológico de la repetición.

Preguntas que me hago tras ver estas escenas

- 1. Qué papel juega la hegemonía en escena*
- 2. Cómo se traslada una idea a una forma estética.*
- 3. Cómo te afecta el trabajo teatral en el proceso.*
- 4. Hasta dónde se innova y hasta dónde se reproduce el mensaje de la Escucha.*

1 marzo 2012

Héroe. Fase I

Se muestra a Quique que aparece solo en escena estudiando un curso de globalización. Define el término. Está pensando en pedir una beca que dan para ir como cooperante en su curso. Se va a la pizarra y allí hace como quien elige un destino en el mundo poniendo el dedo en la pared.

Russian en la siguiente escena se ve a Russian que trabaja en una fábrica de textiles. Su personaje dice “Tengo que trabajar 14 horas diarias para poder salir de aquí y ayudar a mi familia”

En la siguiente escena se ve a Quique en escena hablando por teléfono contando todo lo que ha aprendido en Bolivia este año y diciendo a sus padres si lo irán a buscar al aeropuerto.

En la siguiente escena se ve a ambos en la cola de aduanas para un vuelo regreso a España.

En la cola la mujer que va delante de él no tiene los papeles en regla y no la dejan volar entonces él se enfrenta a los agentes de aduana diciéndoles que son racistas, la mujer le pide que no diga nada pero él se enfrenta abiertamente a los agentes que le dicen que pase (Eugenio hace de agente) en tono imperativo pero no dejan pasar a Russian.

Moisés les devuelve que el monólogo interior siempre es más fuerte en el interior de la escena que la narración.

Te quiero fase II

Guerra coloca a dos chicos en escena. Les dice habla de compromiso con frases como “te quiero, eres el amor de mi vida, yo quiero tener hijos contigo” pasa de uno a otro sin decir nada.

Termina hablando al aire hasta que se agacha y habla para un perro imaginario que se simula por sus gestos.

Tras el perro pasa a seguir diciendo te quiero pero lo termina diciendo fuera del aula y abre la puerta, sale a la calle y termina diciendo te quiero en la calle. La clase se ríe al escuchar te quiero dicho por Guerra en la calle gritando en plena noche.

Moisés habla tras la escena: “Cuando el amor no lleva al compromiso nos lleva a la desesperación”.

Tras su devolución pregunta Moisés si hay algo más que mostrar pero como no hay más nada da 10 minutos para seguir explorando en la escena de “El pan”

16 abril 2012

Escena Desahucio

Se ven a Russian y Rosalía en escena haciendo acciones sobre el aire. Lo único que hay en escena es una mesa. Hacen que trabajan sobre un montón de papeles imaginarios.

Llenan todo con la palabra, revisando expedientes. En uno de ellos se ve a Russian que hace que lee un papel, el único papel que hay sobre la mesa. Es un folio en blanco. Lee en voz alta pero Rosalía no “La Escucha” “Expediente 521, orden de desahucio, José Pérez Ortiz, casado, 5 hijos, desempleado.”

Russian dobla el papel y se lo guarda en el bolsillo.

En la siguiente escena hacen que están en la barra del bar del desayuno donde piden café y hablan. Russian le comenta el expediente a Rosalía pero está le dice que no se ralle que sólo es un trabajo.

Termina la escena. Las chicas le dicen a la clase que han llegado hasta ahí.

Escena Mecánico (así la ha presentado Moisés quien ha dicho en alto, siguiente escena, la de mecánico). Se ven en escena Rosalía y Lamarque que hablan de que la empresa X se va a trasladar a Sudáfrica y que van a deslocalizar a todos los trabajadores despidiendo a quienes no lo admitan.

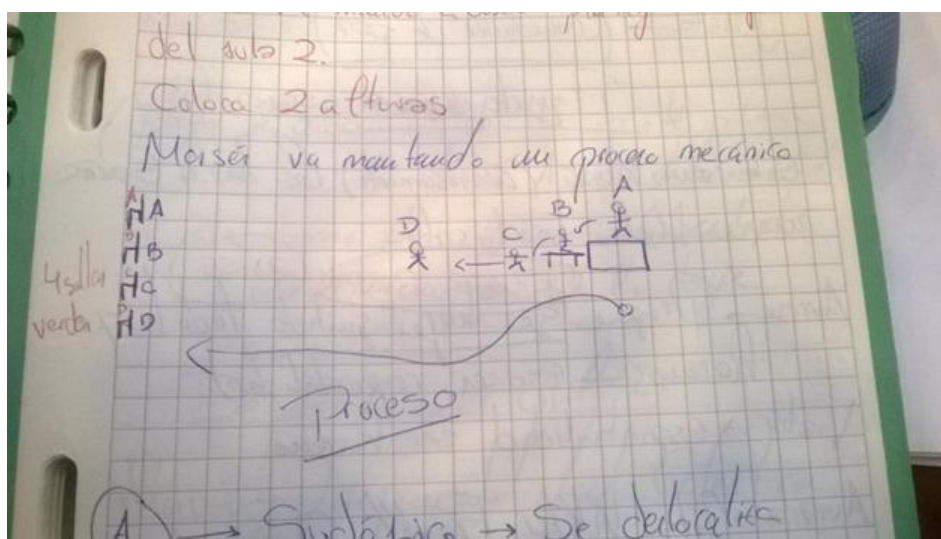
Se ven Russian en escena. Russian leyendo un papel. Lo lee y dice en alto: “no puedo aceptar el traslado”. Russian da un paso a su izquierda, pues está en el lateral izquierdo del público, y dice: “cómo que estoy despedida”. Russian da un paso más a su izquierda y dice: “La hipoteca, denme dos meses más”. Da un cuarto paso a su izquierda y dice: “jamás pensé que fuera a vivir en la calle”.

Devolución. Moisés les devuelve que ha faltado mostrar el proceso burocrático.

Me mira y me dice que vaya a traer una plataforma negra del aula 2. Voy y traigo la estructura. Es un cuadrado negro vano con una tapa negra en uno de sus lados. Pesa unos 40 kilos. Lo traigo no sin antes chocar con todas las paredes que encuentro en mi camino y con la puerta de la sala. Al verme chocando con todo Víctor me ayuda a entrar y colocar la figura donde indica Moisés.

Le dice a Rosalía y Lamarque que se suban a ella junto con las sillas y la mesa. Mientras Moisés está en este proceso más propio de dirección yo desde atrás me pongo el mp3 y escucho Yann Tiersen a la par que observo el proceso. Escribo en el diario con Tiersen “Summer 78” de fondo. Veo a Moisés trabajar. Le va diciendo a la gente lo que deben hacer. He copiado en mi diario el siguiente dibujo para entender el modo de trabajar de la escena.

Figura 36. Ejemplo de Diario de Campo. Escena desahucio



A. Sudáfrica. Se deslocaliza la empresa. Se ve a Lamarque que lee una carta que anuncia la deslocalización. Pasa a B.

B. Se anuncia la deslocalización a los trabajadores.

C. Se anuncia al personaje de Russian que dice que no puede irse a Sudáfrica de modo que la despiden.

D. No puede pagar hipoteca y va a la calle.

Moisés les dice que deben ir más allá de la forma. Que la escena va dirigida a la humanidad del funcionariado público y contra el héroe.

Son las 21.56 y se abre turno de palabras en clase de lo visto en el día de hoy.

Russian propone que todo lo que se haga tenga sentido para que sea responsabilidad.

Víctor que se recupere la espiritualidad del ser humano.

Laboa pregunta dónde está la responsabilidad en lo visto porque no se termina de ver.

Rosalía le dice que se ve en la consecuencia de los actos.

Cecilia le dice que es consciente de la parte política con los demás a nivel de humanidad. Que hay una toma de consciencia, de sentido común, por encima de las leyes como decía Shopie Scholl.

Moisés dice que la responsabilidad colectiva es algo por encima de la ley que nos mete en la lógica de la desobediencia.

Víctor cree que es un problema de machismo. Centrando la relación en el sexo la mujer crea vida y el hombre fecunda, eso caracteriza a la humanidad. Propone una escena donde la educación sexual tome el centro con la mujer como carne.

Lamarque le dice que lo humano se ve en la escena de "Te quiero".

Moisés les dice (22.16) que deben buscar nuevas dimensiones de la responsabilidad. Cree que lo dicho por Víctor desvirtúa el proyecto antropológico al separar el hombre y la mujer, algo que no se había afrontado.

Pregunta a la clase que cuantas escenas consideran que deben trabajar.

Se cierran en las ocho de la pizarra más una nueva que es San Juan de Apartado.

Moisés vuelve a hablar de la importancia de la responsabilidad pero no aguanto más. Anoto en la libreta que llevo 15 minutos pensando en la "puta casera" que se ha quedado con dinero que era nuestro.

Son las 22.27 y cierro la libreta. No aguanto más.

Atendiendo al modo de trabajar de estos tres ejemplos puedo sacar una serie de conclusiones acerca del trabajo del segundo nivel.

- Las escenas abordadas siempre están en consonancia con los tres pilares de la escuela, siempre están a favor de los pobres (los últimos), todas muestran soluciones no violentas y en todas se ofrece una promoción de la persona aunque ya he dicho que esto último es bastante subjetivo.
- Las tres escenas muestran lo que se puede catalogar un teatro moral. No son escenas de teatro político, sino escenas de teatro moral, que critican una serie de injusticias desde los valores morales de la sociedad, ya sea un desahucio, una aduana o el amor romántico (el cual defienden).
- Cuando hablo de teatro moral me estoy refiriendo a un teatro de moral no violenta en el cual siempre hay un matiz, un rasgo que nos muestra una posible solución a determinado conflicto de los expuestos, pero siempre desde una serie de valores que están por encima de determinadas prácticas. Nunca se plantean una escena como la de la aduana desde los dispositivos de represión de los cuerpos sino

desde una mujer que no pasa por sus rasgos étnicos y como el que la defiende toma una postura personal que no es ética, no corre las mismas consecuencias. En el caso de los desahucios no muestran el problema político en sí, cómo funciona determinado mecanismo de poder sino como se puede resolver desde un plano personal. En el caso del amor romántico hay una crítica al poliamor y como se mercantilizan las relaciones amorosas a las cuales equipara con cualquier otra mercancía.

- La figura de Moisés termina siempre dando el toque de dirección a todas las escenas de modo que siempre se nota el mismo estilo en todas ellas. Un estilo marcado por un teatro que busca la movilización del yo desde lo emocional no desde lo racional distanciándose (valga la expresión) del teatro político clásico.
- La estética de las escenas es minimalista, con muchas acciones desarrolladas al aire, no se cuida tanto la estética de las mismas como el mensaje que se quiere transmitir.

Una vez analizado el segundo nivel paso a analizar el último año de la Escuela. Este año ha sido además el año en el cual he cambiado la observación participante por la participación observante. Como decía en las primeras páginas he seguido la metodología propuesta por Louic Wacquant pero en vez de subirme al ring me he terminado subiendo al escenario.

5.3. Tercer nivel o sobre las tecnologías de la subjetivación política desde la praxis teatral. El camino bidireccional de la vida a la escena

El tercer año es el último dentro del proceso de formación en la escuela. Con respecto al resto de cursos hay dos cambios fundamentales. El horario pasa a ser por la mañana y el número de horas pasa de 3 a un día a la semana a cinco horas, de 09.00 a 13.00, de lunes a jueves. Se le conoce como Profundización.

Este año viene marcado por una tipología de ejercicios donde aparecen más los intereses de los y las agentes, más un montaje de temática elegida por Moisés, que se convertirá en el montaje de fin de formación.

Cada clase comienza con una agenda en la pizarra con la agenda del día. Esta en los primeros meses suele venir marcada por lectura de prensa y puesta en común colectiva sobre dicha lectura.

5.3.1. La lectura de la prensa. Educar la mirada

Una de las actividades más frecuentes en el nivel de profundización es hacer una lectura personal de prensa que posteriormente hemos de poner en común con el grupo. La puesta en común siempre gira en torno a los tres principios de la escuela con los cuales se ha de cruzar la noticia.

Diario de campo 30 octubre 2012

Antes de comenzar la sesión siempre se lee la prensa en común. Esto se basa en leer la prensa en casa y desgranar un tema desde los pilares de la Escuela.

La nota de prensa es del 24-Oct-2012 y es del periódico "El mundo"

Titular "Justificar aborto por los riesgos"

Ver: La noticia se basa en el juicio contra Carlos Morín. Aborto a fetos de 5 meses y medio

Moisés comenta que se deben leer las noticias según el siguiente prisma

- 1. Débiles: Los no nacidos. Qué postura guarda con los no nacidos.*
- 2. Promoción: "No puede ser" No promociona a la persona.*
- 3. Noviolencia: "Se ejerce violencia contra el feto".*

"Debemos saber porque está a favor o en contra de los tres principios"

La noviolencia tiene una fase 1 que es la de poner el dedo en la llaga sobre una injusticia (someter a prueba)

Yo anoto en mi diario ¿Y las mujeres? Pero no lo pregunto en clase.

Se comienza leyendo el titular desde los tres pilares de la escuela aunque es Moisés quién de primeras dice si está bien leído o no. Es la primera sesión y hoy ha tomado más protagonismo en la noticia (es, ha dicho por ser el primer día).

Otro día que me ha parecido paradigmática pertenece a la clase del día 15 noviembre 2012.

Guerra lee "Las Reformas comienzan a dar sus frutos"

Valora la mentira de la noticia.

Moisés pregunta al resto ¿Si un economista miente a la población contra quién va? Contra la noviolencia. La principal violencia es la mentira y la principal noviolencia es la verdad. Nos recuerda que el título de la biografía de Gandhi se llama “Mis experimentos con la verdad”. Toda mentira genera violencia estructural perse, radicaliza la violencia estructural. [...] Tras el titular Moisés dice si hay alguno más, como no lo hay, mira levemente a su espalda y ve que en la pizarra están anotados los libros como siguiente punto.

Son dos ejemplos, entre muchos, que van marcando como un ritual no escrito, los comienzos de cada sesión. Se van generando con cada lectura una relectura de la realidad, se va generando una praxis que conforma el nuevo mundo del estudiante al modo de “así se hacen estas cosas” (Berger y Luckman, 2012: 79). Son prácticas ontológicas que a medida que se van repitiendo van generando una nueva visión de la realidad en el alumnado que antes veía la realidad con unos ojos y ahora la comienzan a ver con otros.

Esta rutina cotidiana se ve acompañada por la generación de una nueva comunidad basada en el disenso de la realidad (Ranciere, 2005). Comunidad en el sentido idealista que rescata Ranciere como aquella que comienza no sólo a entender la realidad de un modo parecido sino a entenderla bajo los mismos parámetros estéticos, lo que Kant llama validez común (Kant, 2009: 14), pues hablamos de teatro, de performance, generándose en el sujeto una validez ligada con el sentimiento de placer y dolor para cada sujeto (ibídem).

A lo que se somete el alumnado de la escuela es a aprender una metodología teatral que realmente es un modo de ver la realidad común y para ello debe usar diferentes modelos que van desde: lo teatral, la información, la lectura, las amistades. Todas bajo el mismo prisma.

Esta relación la podemos ver en el siguiente extracto de entrevista a Guerra, volvemos a ver un ejemplo típico de implicación total con el proyecto:

Guerra: [...], entonces empiezo iniciación que es lo que estoy haciendo este año yo, voy los miércoles a un grupo de lectura de formación y a encuestas sociopolíticas

Iván: ¿Encuestas sociopolíticas?

Guerra: *Temas de... osea porque hay una parte que es como encuesta sociopolíticas y otra que es encuesta espiritual, entonces la espirituales todavía no las hemos empezado,*

Iván: *Pero ¿Qué es lo de encuesta, lo de ver- juzgar- actuar?*

Guerra: *Sí, un pequeño tema, eh..., por ejemplo la manipulación y entonces te viene como un texto referencial, página, página y media como mucho, y preguntas del ver, preguntas del juzgar, y propuesta de actuar, osea propuesta de actuar, plan y compromiso para combatir los medios de los medios de comunicación ¿no?, la manipulación en tu vida personal, plan y compromiso para tal, eh... termino, entonces este es el proceso que voy teniendo.*

La implicación a estas alturas del proceso va mucho más allá de las horas de clase. Determinadas personas van encontrando su hueco en la escuela y con ellas un modo de ir reescribiendo su vida, como formularía Ricoeur, desde acciones que conllevan la reconstrucción ontológica de su yo por medio de esta reescritura.

Russian: *[...] dejé de, de salir, de, sí, sí, me sentía culpable por cosas así, ¿no? Cosas que antes no me pasaban, se me hacían raros todos lo ambientes ¿no? En los que me habían movido normalmente... y a la vez sí lo hacía pero como pfff, como, como explosión más que, osea no era como “bueno, salgo de vez en cuando, ¿no?” cuando salía me sentía fatal y luego, pues llevaba también pues eso, mis historias, como al margen de eso, ¿no? como... un poco yo lo viví como una fragmentación en ese sentido de, de “quiero vivir esto y luego lo otro también y”, y no sé, un poco esquizofrénico eso.*

Es un proceso en el cual el neófito comienza a romper con su mundo para ir generando una nueva socialización. Se va generando una nueva historia en torno a Teatro de “La Escucha”, algo que Russian tilda de esquizofrénico.

5.3.2. Microteatro. Los deseos de Russian desde los objetos

Si bien la lectura de prensa es algo que no necesita mayor explicación como actividad en sí, en el caso de Microteatro considero importante explicar brevemente en qué consiste y hacerlo a través de la mirada de Russian, quien ha escogido una temática, igual que el resto, que le toca por diversos motivos los cuales no puedo exponer en la investigación por motivos deontológicos.

El Microteatro es una técnica teatral que se basa en hacer escenas teatrales pero con objetos pequeños con los cuales se interactúa a veces con todo el cuerpo y otras veces con la voz y las manos solamente. En palabras del propio Moisés:

Moisés: *Microteatro tiene una influencia clara en la poética de los objetos, que a mí es un tema que me ha apasionado y que...he sistematizado mucho como es el nombre que yo utilizo como nombre artístico que es “El grito” donde yo he investigado todo un proceso que llamaremos la literatura experimental que van prácticamente desde Apollinaire hasta Joan Brossa hasta básicamente... y ahí investigo las grandes corrientes de literatura experimental que está detrás de todo ese proceso.*

Moisés le da la siguiente lógica, nuevamente inserta en un esquema:

Figura 37. La lógica del clown

1. Visión	(Fracaso)
2. Personaje	(vacío)
3. Experiencia Humana	(Nueva Lógica)
4. Ambiente	(Infinito)

Lo que viene a explicar esta tabla es que primero se debe partir de una visión de la realidad, lo cual ya implica una construcción, con la cual no estamos de acuerdo. Esto nos lleva a la lógica ya citada de Berger y Luckman, que primero hemos de ser capaces de poder partir de una concepción de la realidad de la vida cotidiana que el artista ha de ser capaz de traducir a un lenguaje artístico (Berger y Luckman, 2012: 42). Posteriormente se muestra un personaje en forma de: un clip, una pinza de la ropa, plastilina etc., el cual no está a gusto en esa realidad, tiene un conflicto con ella. El tercer paso es ser capaces de traducir esa vivencia en una experiencia humana nueva, que se adecua con la visión de la realidad que tiene “La Escucha”, y por último, como esa nueva lógica es capaz de abrir a un diálogo o es capaz de mostrar una alternativa.

Vamos a leer a continuación el caso de Russian y su trabajo que parte la construcción de personajes con fósforos y tarjetas de prostitución que ha ido recogiendo de los parabrisas de los coches.

Diario de campo 6 noviembre 2012:

Russian presenta en mesa de pupitre su segunda parte que es la visión.

Presenta las mismas tarjetas de prostitución pero en este caso las pone fuera de los márgenes que ha marcado sobre la mesa donde plantea fósforos como si fueran personas y las tarjetas a los lados. Ella sostiene que tener las tarjetas fuera de la sociedad ya nos muestra una exclusión de la sociedad.

Moisés dice que el uso de símbolos necesita otro tempo. Si se trabaja con material literal nos movemos en un marco sincrónico. La visión nos obliga a plantearnos el problema. La indiferencia tiene valor ante la proximidad. El teatro social del futuro lo harán los pobres.

Moisés vuelve a aleccionar. Frente a un teatro social del 15-M que es prometeico (lo hacen un grupo de iluminados) en Teatro de “La Escucha” se plantea un proceso de liberación que nos sorprende a nosotros mismos y al público. El teatro es una herramienta de transformación de nosotros y del resto (anoto que Russian no ha parado de asentir a cada frase que dice Moisés). La intuición no crea cosmovisión. Lo que hacemos en el teatro nos debe superar. Los personajes por eso van después de la visión.

En el siguiente fragmento Russian presenta su propuesta de desarrollo de su Microteatro.

Diario de campo 10 enero 2012:

Russian. Prostitución. Hacerlo en calle o establecimientos. Moisés le dice que las condiciones son salvajes. Moisés y yo le decimos que son condiciones muy duras y que debe generarse un ambiente de seguridad para ella y el público.

Moisés le devuelve. Se puede hacer en esos ambientes menos a prostitutas por su seguridad.

Volvemos a anotar una temática personal escogida en relación al habitus, en este caso de Russian como refleja en la última de las tres entrevistas que pude hacerle:

Russian: [...] *eso ha fracasado [se refiere a su periodo en Teatro de “La Escucha”] y yo creo que por eso me he metido en una crisis, era como... yo ahí estaba muy enganchada a..., a un proceso personal, ¿no? Y entonces era como yo creo que le puedo dar salida por aquí, como algo que salía de mi cabeza, no de..., no de mi corazón, ¿no? Pero bueno esto que, pues, vivencias que he tenido creo que me pueden, que esto sí te lo comentaba en la anterior, ¿no?, me pueden servir para entender mejor pues injusticias como*

la prostitución, como la, osea por qué no, por qué, era como una manera de hacer... que eso fuera algo positivo, ¿no? pues a lo mejor tengo más sensibilidad pa esto, pero era de aquí, no era de una vivencia, que ese ha sido lo que luego he dicho, osea tiene parte de verdad, pero no era lo que yo estaba viviendo ¿no? era..., pues no (risa) ...y, y por ahí metí esos temas, los de prostitución.

Sostengo que este fragmento viene a problematizar la cita: “lo personal es político”. Russian está en crisis con su proceso porque ha trabajado desde una sensibilidad personal marcada por su habitus, por su itinerario de vida, pero aunque trabaje temas de prostitución por dicha sensibilidad no son problemas que le atravesasen a ella como persona, siguen siendo problemas ajenos que se abordan desde lo estético pero no desde lo político.

El caso de Russian es un claro ejemplo de la contradicción de estar reivindicando algo que no la atraviesa a ella como problema político de modo que el camino hacia la politización falla doblemente. Falla porque no se aborda la prostitución desde un código de teatro político y falla porque no le ha politizado a ella. La subjetivación política no se ha dado en su caso por no tratar temas, que pese a ser escogidos por ella no le atañen personal y políticamente.

5.3.3. Teatro Zero. Los esquemas de los preceptos morales

Hablar de Teatro de “La Escucha” es hablar de esquemas y de sistematización. Esto se puede apreciar a lo largo de los tres años de formación pero he de admitir que el grado de desarrollo de los esquemas que hay en Teatro Zero son los más desarrollados. Lo que pretendo en este apartado es hacer comprender como hasta la más mínima técnica teatral tiene un componente de esquema interno.

Teatro Zero es una técnica recogida de la resistencia al franquismo según el propio Moisés quien la explica del siguiente modo:

Moisés: *[...] basada en una filosofía humanista no violenta ha hecho que el proceso histórico de muchas experiencias quedara camuflado, de hecho podemos intuirlos de tal en un momento de eran cientos de experiencias de estas que luego nosotros hemos sistematizado y las llamamos Teatro Zero pero sabemos que había experiencias de teatro en casas, que tenían esta función le hemos llamado Teatro Zero. [...] se comía con la gente para la que actuabas, se hacían cursos que acababan en acciones, cursos que*

terminaban en acciones, eso estaba desde muy temprano, un curso no terminaban como termina un curso habitualmente sino que se ejecutaban acciones dentro del propio curso...ese tipo de cosas nos fue mostrando una limpieza técnica, de decir, bueno tenemos una técnica adecuada para esos procesos y que la gente pueda: ver, juzgar y actuar en un solo curso, para que el actuar esté integrado en el propio curso...esto era habitual.

Dicha técnica viene integrada dentro del juzgar la realidad en el esquema general de las técnicas de Teatro de “La Escucha”:

Figura 38. Esquema general de técnicas de Teatro de “La Escucha”

VER	Palabra abrazo, itinerarios descalzos, motor ambiente y metáforas del cuerpo.
JUGAR	Teatro Encuentro, EMD, microteatro, Teatro Foro, “Contradiscursio”, Teatro Zero.
ACTUAR	Dedo en la llaga, Contra Goliath, Políticas para la desobediencia.

Aunque al comienzo de este proceso fueron tres las temáticas elegidas, finalmente me centraré en los dos únicos trabajos que llegaron a concluirse aunque ninguno de ellos fue representado.

11 noviembre 2012

Lamarque y yo presentamos el tema. Hablo yo. Nuestro tema es autoridad vs autoritarismo. Lo que sostenemos es que vivimos un totalitarismo encubierto que sostenemos la mayoría.

Guerra y Russian presentan como tema “prostituciones”. Lo que sostienen es que el ser humano está sujeto a diferentes tipos de prostituciones siendo la trata de blancas una más entre tantas.

Tras presentar nuestras temáticas, las cuales han sido escuchadas sin ningún comentario, Moisés nos cuenta que su sueño con Teatro Zero es poder hacer esto una vez al mes con los 20 grandes temas que nos afectan a todos. Los temas deben ser de interés general con lo que la gente necesita, nos dice.

Recapitula los temas.

Los temas enumerados por él son:

- Totalitarismo
- Prostituciones.

Moisés tras recapitular los temas habla del miedo como principal problema político ante el cual se plantea ¿Cómo debatimos? Cómo planteamos un teatro social ante un problema como el miedo. Hemos de llevar el tema a las causas no a las consecuencias

Dicho esto se levanta, va hacia la pizarra y empieza a copiar sin mediar palabras.

Pone en rotulador rojo lo siguiente.

Planos dentro de TZ

- Antropológico
- Histórico
- Psicológico
- Filosófico.

Comenta que son los planos raíz en cualquier parte de Teatro de “La Escucha” y por ende en Teatro Zero. Equipara los planos raíz con miradas de la realidad.

Filosófico/antropológico. Incluyen lo ontológico y lo metafísico. (SER)

Ético moral. Axiológico. (DEBER SER)

Político (HACER)

Por encima de todos estos está el plano ideal

Argumenta que el primer error es plantearnos un problema como por ejemplo la desobediencia desde un plano único. Querer una visión política es tener los otros dos en cuenta. Los tres planos deben ser coherentes.

SER es el conocimiento esencial de la persona ej. Individuo, ciudadano, persona. Son tres planos sobre una misma realidad pero son 3 posiciones filosóficas diferentes.

DEBER es el axiológico (ha tenido que explicar qué significa axiología pues las compañeras de clase no sabían). Partiendo del plano anterior si alguien defiende que es un individuo puede defender el individualismo en consonancia con tal concepto.

HACER es el plano político que debe ir en consonancia con las posturas anteriores. En el caso del aborto (lo pone como ejemplo, algo inusual pues no es algo que suela tratar abiertamente en clase) se mueve en un plano político donde la mujer no se define ontológicamente.

Vuelve a la pizarra y copia los planos del capitalismo.

Plano I Individuo/ciudadano

Plano II Competencia

Plano III Libre competencia (laisse faire)

Mientras el contrapoder no tiene estos planos claros, el PP sí que los tiene dice.

Diálogo debe partir de unos planos bien claros. La desobediencia por ejemplo. Toda persona tiene acceso a la verdad y por tanto mi deber es que toda persona deba acceder a ella y lo intento en un diálogo y una herramienta que es la desobediencia.

Pone en un lado de la pizarra, más pequeño, el siguiente razonamiento.

PAZ. Qué paz, (pax, Shalom, Irene) Partimos de la base que el ser humano es solidario por naturaleza.

Solidaridad. Queremos una paz con justicia.

Qué hacer. Qué hacemos para tenerla.

Pasa a poner el ejemplo de los movimientos sociales bajo este ejemplo de los planos. Se refiere a la lucha contra los CIE.

- 1. Ningún ser humano es ilegal.*
- 2. Justicia e igualdad*
- 3. Debemos entrar en ONG a los CIE. Esto es un error político pues el CIE es ilegal.*

Los 3 planos sometidos a diálogos de coherencia es la verdad. Cuando se exponen los tres planos empieza el diálogo con la verdad.

El diálogo con la vida es el diálogo que nos lleva a la verdad, la verdad llega en un proceso histórico.

Yo le pregunto cómo luchamos entonces ante un capitalista que tiene coherencia con los tres planos o con un nazi que seguramente tiene los tres planos coherentes para su razonamiento.

Él me dice que prefiere luchar contra alguien así que ante alguien que no tiene estos tres planos claros pues así se puede desarrollar una lucha entre igual a igual.

Yo le digo que cómo se lucha desde la no violencia ante alguien que tiene estos tres planos claros pero que te puede aplastar y le recuerdo la cita de Arendt “luchar como Gandhi contra Hitler es un genocidio consentido”.

Él me dice que como los planos son históricos será la historia quien diga quién tenía la verdad y me recuerda la cita de Shopie Sholl ante el juez que la condena a la pena de muerte: “el día de mañana ustedes serán los que se sienten aquí”.

Le pregunto que si lo que me está diciendo es que en ese caso es lícito pagar con la vida. Él me dice que en ese caso lo es pero que es la historia quien dictamina quién tiene la verdad.

Anoto al final de este día lo siguiente: “Yo observo el lado político de TE pero analizo con entrevistas los dos lados previos que son los que transforman la persona”.

Finalmente los planos quedan cerrados apenas un mes después como veremos a continuación en diario de campo. El esquema, tal y como es explicado en el campo por parte de Moisés se compone de: a) filosófico, donde se explican los conceptos filosóficamente dando una definición; b) axiológico, donde se exponen los valores que defiende la obra frente a los valores que existen en la realidad y; c) político, que es el plano que ofrece las soluciones políticas que defienden desde la obra frente al modelo político hegemónico.

Diario de campo

3 diciembre 2012:

Figura 39. Esquema interno Teatro Zero

PLANO REAL

TOTALITARISMO ENCUBIERTO: Sistema hegemónico que parece ser democrático o se ampara en este término para poder operar con total impunidad mostrando la coerción lo menos posible.

FILOSÓFICO	AXIOLÓGICO	POLÍTICO
CLAVE: Masa por encima de la persona	CLAVE: Docilidad	CLAVE: Acatamos la norma
Las personas son parte de una masa amorfa que sigue las direcciones que le marcan (Ortega y Gasset)	Se aprehende a seguir las directrices del sistema desde las instituciones hegemónicas entre ellas la familia (Foucault, Esc. Frankfurt)	La norma, la ley pasa a ser lo que regula, la legalidad está por encima de la ética.
Escena: Una serie de números se encadenan uno tras otro. Soy 23, soy 345, soy...	Escena: La niña que acata lo que le dice el padre y cuando pregunta por qué hace esto el padre le dice que es lo mejor para ella.	Escena: Una señal de prohibido ante todo lo que se hace y cuando se está pensando también se muestra.

PLANO IDEAL

DEMOCRACIA: Sistema Político en el cual las decisiones se toman compartidas por todas las partes haciendo de la política un bien común.

FILOSÓFICO	AXIOLÓGICO	POLÍTICO
CLAVE: Persona como parte de la comunidad	CLAVE: Proactividad	CLAVE: Persona es protagonista de la comunidad.
Las personas con nombres y apellidos son partes de un todo más amplio que se articula en torno a ellas.	La persona toma la iniciativa en su vida y se convierte en protagonista, en sujeto de la historia.	Las personas forman una comunidad en la cual cada paso es consensuado y avanza hacia el horizonte que se define en conjunto.
Escena: Se hace un coro grande que mira al centro (da la espalda al público) y va encadenándose uno con otro pero cada uno con nombre y apellidos.	Escena: ¿Esperamos a Godot?	Escena: Se cuenta el cuento de Filipinas mientras se desvela un carboncillo con el cuadro del "Cuarto Estado".

PLANO REAL

PROSTITUCIONES: Sociedad que acepta tratar y ser tratado como objeto.		
PLANO FILOSÓFICO ANTROPOLÓGICO	PLAN MORAL	PLANO POLÍTICO
Clave: La persona es un medio	Clave: Rentabilidad	Clave: Mercantilización
Las relaciones se someten a un interés personal siendo el otro una instrumento para conseguir mis objetivos	Las relaciones se establecen en base al beneficio que éstas generan. No solo lo utilizo sino que saco tajada	Se someten a las personas y los derechos fundamentales a la lógica del mercado.
Escena: Chica que a los pocos meses de comenzar una relación le plantea a su pareja tener un hijo; le expresa a su amiga que su deseo de tener un hijo está por encima de la familia que van a crear “lo importante es tener un hijo, porque ya tengo una edad, y luego no podré-, y si la relación no sale bien pues ya veremos qué hacer”-La relación con su pareja es un medio para “conseguir” su deseo: tener un hijo.	Escena: Educadora que le cuenta a una amiga el beneficio económico que reciben las instituciones (públicas o privadas) por tener niños en acogida. Por cada niño 200€/ día cuántos más niños, más ingresos.	Escena: a Un lado una chica usando una aspiradora. Al otro una chica de tele tienda anunciando la “revolución en la limpieza” Tras exponer los beneficios de ese “invento revolucionario de limpieza” llamado Jazmín, presenta a la chica como producto de la venta... ¡y si llaman ahora las 50 primeras llamadas se llevan la aspiradora de regalo!!!

PLANO IDEAL

GRATUIDAD: Gratuidad es convertir la vida en don, servicio, diálogo, comunión y participación (Agradecimiento).		
PLANO FILOSÓFICO ANTROPOLÓGICO	PLAN MORAL	PLANO POLÍTICO
Clave: La persona es un fin en sí misma.	Clave: Solidaridad	Clave: Bien Común.
Ninguna persona puede ser sustituida por otra. En esencia, es relacional, con capacidad de reflexión. Capacidad de amar, de trascendencia.	Dar por el otro, movido por la convicción de los ideales de justicia e igualdad.	Perseguir un fin común que está por encima de los intereses particulares. No es la suma de los bienes de cada uno, lo supera.
Escena: Mujer se niega a hacerse la prueba de la amniocentesis argumentando que esa vida que ya es, viene a enseñarnos algo, sea cuál sea la situación de su nacimiento.	Escena: Maximiliano Kolbe (Julius Jacob) que da su vida por otro en un campo de concentración.	Escena: Cajas de resistencia (Para apoyar a los obreros en apuros cuando estaban en huelga).

Fuente: Elaboración propia.

Lo interesante en este apartado es, como he dicho, analizar no tanto el proceso de creación sino el poso de los esquemas, es decir, que hay detrás de cada actuación de Teatro de “La Escucha” para entender a partir de ese fundamento que es lo que va generando en el alumnado en diferentes planos.

Labordeta: [...] la actuación del Teatro Zero. Así que ahora en fresco recuerde como un instrumento potente que dices: ‘joder, esto tiene una potencia’, el curso de Teatro Zero y empezar a hacer actuaciones, las primeras actuaciones, tanto personalmente por lo que te supone de trabajo personal de realmente intentar ser ventana, intentar ser cauce para que salga la realidad de los inmigrantes en este caso y lo indignamente y lo malamente que... lo estorbo que eres para que eso se produzca y cómo a pesar de eso, funciona, a pesar de tu estado funciona.

Russian: Pues, hombre, teatro Zero... fue... en su momento, mm... vamos, me sorprendió muchísimo, me tocó muchísimo, y era... ósea la... la sensación que yo recuerdo..., o la experiencia... era de... de bueno, ¿no? Ósea yo me metí en este curso Transformaciones Artísticas tal un poco come flores, pero con, con, buscando algo, ¿no? Y era como hostias, esto, ¿no? Y por eso me agarré como... también yo soy muy burra entonces, sí, ¿me gusta? Venga, pum (risas) y dije, pues quiero conocer todo lo que hacen esta gente, y claro, puedes no parar ya toda la vida. (risas) Qué si recuerdo qué sentí.

Iván: ¿Qué sentiste sí cuando... cuando vistes eso como para... ser tan burra como dices tú? (risas)

Russian: Pues... cuando vi teatro Zero... pues... mmm... fue... un golpe, ósea un... ostión de... “¡coño!” (risa) como otra manera de mirar hacia... todo el tema de la inmigración y verme... a mí cómplice de eso, ¿no? nadie me lo había planteado hasta entonces así o... a mí no me había llegado.

En el caso de estos dos fragmentos de entrevistas podemos vislumbrar dos cosas; de un lado lo que supone la actuación en sí y de otro lo que supone verla. En ambos casos acercándose a lo que Berger y Luckman llaman el impacto biográfico (Berger y Luckman, 2012: 177). Un momento en las vidas de estas dos personas que dejan huella y en ambos casos genera un mismo sentimiento. El de culpa. El actor o la actriz de Teatro de “La Escucha” se sienten culpables y eso es parte del proceso tanto de creación del personaje, en algunos casos, como del espectador.

Moisés: [...] Yo creo que... hoy una... por ambiente ideológico la culpa es algo que se ve como negativo ¿no? Cuando hay una transformación personal no existe ninguna posibilidad en ninguna cosmovisión religiosa, humanista en que haya ninguna posibilidad de afrontar tu responsabilidad en la... algo... sino te sientes respo... culpable del tema. Es decir, si tú no tienes un sentimiento de dolor por lo que has hecho, por lo que consientes o por lo que callas o por lo que tal... no opera un proceso de transformación. Entonces esta cultura dominante en la que vivimos que nos ha dado el lenguaje...

Es un procedimiento deliberado por parte de Moisés, influido por la tradición personalista, la cual parte para la toma de conciencia personal de la propia participación de la persona en el mal (Mounier, 2007: 110). Para ello se basa en la construcción de determinados dispositivos teatrales que generan una visión del sufrimiento ajeno como el dolor, siguiendo la máxima de Heller: “El sufrimiento de la humanidad ha de transformarse en dolor” (Heller, 1980: 315). Frente al sufrimiento visto como un dolor pasivo, Agnes Heller propone que el sufrir de otros se pueda convertir en dolor en primera persona.

En “La Escucha” el alumnado no saca herramientas actorales determinadas, no sale un actor o una actriz vista como “un teclado de emociones” (Le Breton, 2009: 221) sino con un intento de tener una determinada visión de la realidad. Ello se logra por una mezcla: a) carisma de Moisés, b) sentido de coherencia de la realidad, c) generando comunidad y d) sintiendo el sufrimiento del otro como tuyo como parte responsable del mismo.

A lo que asistimos no son a personajes que sufren sino a personas reales que intentan reescribirse desde la reflexión que conlleva la praxis teatral. No sufre el personaje, sufre la persona en la medida que siente porque se está implicada en algo (Heller, 1980: 17):

“La amplitud de la implicación reactiva está en relación recíproca con el grado de familiaridad creado por la información. Cuanto más extensas sean las integraciones y más generales los conceptos con los cuales me identifico más amplio es el círculo de mi implicación, como por ejemplo, no llorar sólo la muerte de mi vecino sino la del Che.” (Heller, 1980: 19).

Está por lo tanto más cerca de Kantor que del teatro político. La estética se liga a una propuesta ética desde lo experiencial:

Una obra de teatro no se contempla

Igual que un cuadro,

Buscando emociones estética,

Sino que se experimenta de un modo palpable. (Kantor, 2010: 15).

Esto va generando en las actrices y actores una deconstrucción de ellos mismos, los cuales se ven como capas de cebollas que se van quitando.

Iván: *Pero no te estoy diciendo que el personaje lo hagas bien o mal, ¿qué estás pensando en ese momento? nada más te pregunto eso.*

Cecilia: *Se me va más al tema de sufrimiento.*

Iván: *¿De quién?*

Cecilia: *Del sufrimiento de...desde los que están...pues de los que están, sobre todo de los niños que están...haciendo...pues imágenes y fotos que hemos visto eh...que están cosiendo...vídeos que hemos visto...y que es una locura de que...y que aun así, pues si no...si seguimos así pues va de mal en peor no sé, es que ahora mismo, queda así muy simplón, pero es que no sé decir en otras palabras...[...] pero luego ya sí eh... si tu cabeza se adelanta a luego llorar, entras en un sufrimiento y una congoja extrema, un dolor como, no sé cómo decirte, como una impotencia de... sufrimiento angustioso no sé. Entonces claro, el medir eso es difícil y entonces sino en seguida me iría al llanto y entonces pues...intento reírme más, pero no sale, tendré que trabajar más para que quede más natural y eso...y una temporada que estuvimos pues eso, viendo fotografías y algunos vídeos que nos dejaron, vamos de la esclavitud infantil en, te iba a decir en general, pero bueno, de...de más situaciones que hay en el mundo, de niños que viven en la calle...y tener esas imágenes también, como ves que está todo relacionado pues también...producía esa angustia ¿no? el ¿qué estamos haciendo, qué estamos...cómo puede estar pasando esto no? pero no sé...no...A ver si la mejoramos (risas).*

Este modo de trabajar el personaje, el cual se confunde con el actor y la actriz, va generando lo que Williams llamo “cambios en las estructuras del sentir” (Williams, 2000: 154). En los cambios de significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente. Es la articulación del pensamiento como es sentido y del sentimiento como es pensado.

Williams acierta cuando afirma que el arte no tiene porque tener correspondencia con una estructura de sentimientos contemporánea (ibídem: 157). Esto ocurre con “La Escucha” que pretende conectar su modo de sentir y de entender la realidad que no es el hegemónico. Pretende generar lo que Besserer definió como sentimientos inapropiados (Besserer, 2000). Sentimientos que van contra la hegemonía.

El problema radica, desde mi punto de vista, en que lo obtiene desde una metodología materialista, de la inmanencia que da el teatro como constituyente en tanto que es un arte que se desarrolla en tiempo presente, con una ideología que no lo es. Esto sucede porque las reconfiguraciones de los habitus militantes no parten de una subjetivación política constituyente sino constituida, reabriendo el debate de la ontología del ser en Negri (2015) donde la articulación constituyente versus constituido no queda resuelta.

6. La construcción del habitus militante no violento

Lo que pretendo mostrar en este capítulo es como la pretensión de Teatro de “La Escucha” es la generación de militantes, es más, de militantes no violentos, valiéndose de ello de dos herramientas: a) un método determinado, Método Encuesta, el cual parte de una filosofía personalista y no violenta; b) técnica teatral sobre todo de teatro social y político. Esto genera en sus integrantes una visión de “La Escucha” como algo que va más allá del teatro:

Ibáñez: El teatro para mí es el vehículo o sea, es decir, yo... o sea, es decir, para mí es el vehículo, el teatro de “La Escucha” a mí me parece una organización, un movimiento una corriente que, que excede lo teatral, excede lo teatral, yo no soy actor, no es mi campo profesional, bueno, sí, tengo una compañía de microteatro pero yo no me dedico a eso, ¿no? Eh... y yo entiendo que Moisés como actor, director teatral él quiera sostener que el Teatro de “La Escucha” es ante todo una corriente teatral, ¿no? para mí es una corriente política que utiliza como vehículo el teatro, (...).

El Método Encuesta que parte de la filosofía personalista de Mounier, en España fue introducido por el citado binomio, Guillermo Roviroso y Tomás Malagón. Este método tenía como fin último la formación de militantes como sostiene en su tesis doctoral el doctor Eugenio Rodríguez:

“No se trata de tener un buen primer militante, como muchos denominaban al periódico. Se trataba de formar militantes. Y a esa tarea se consagrará especialmente. A partir de ese momento los OAC se centrarán en el Plan Cíclico.” (Rodríguez, 2003: 120).

“Cuál fuera el método era una cuestión muy importante. Ya que no se iba a practicar en circunstancias normales, sino entre la desconfianza de los cristianos organizados y la hostilidad de las organizaciones obreras históricas. Unos los acusarían de comunistas infiltrados, y los otros de beatos. Aquí encaja aquel pensamiento rovirosiano según el cual eran necesarios poco ruido y algunas nueces. Lo más importante era formar militantes” (ibídem: 221).

El propio Roviroso habla de esto como conversión, en sintonía con Mounier, al afirmar que la conversión es un proceso del día a día y esencialmente vital (Roviroso, 2005: 45). El propio Mounier afirma que el compromiso comienza por una toma de conciencia y una conversión (Mounier, 2007: 81).

Estos razonamientos están en línea con autores de corte marxista como Thompson para quien la clase obrera se forma, de hecho, al poner el concepto formación en el centro lo que hace Thompson es llevar la clase a un concepto activo que se debe tanto a la acción como al condicionamiento (Thompson, 1970: 12), tal y como también rescatan Bourdieu (2007: 28), o Harvey (2000) que habla de constructo social de la persona política.

Sin embargo, en este escrito no abordo la cuestión de clase como tal, esto no quiere decir que la niegue, pero mis preguntas de investigación al centrarse en el proceso de subjetivación política abordan, más que la clase como un todo genérico, la formación de la misma, siendo más adecuado hablar de formación del habitus militante, siendo la clase un concepto más amplio que necesita de la intersubjetividad de dichos habitus.

Entiendo por habitus el concepto elaborado por Pierre Bourdieu:

“[...] sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el productos de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 2008: 86).

Pero en este caso no es un habitus que se pueda entender como incorporación duradera y cambiante sino como un habitus militante, como historia de luchas hechas cuerpo (Aiziczon, 2006: 14), que se cataloga como militante al ser el fruto de un ejercicio constante que involucra esfuerzos, inversiones y capitalizaciones de esas contiendas (2007: 201), o la conciencia práctica de esos militantes (Yon, 2005: 71).

La diferencia con el trabajo de los recién citados reside en que ellos centran su objeto de estudio en las praxis de esos determinados agentes mientras que en el presente estudio se intenta dar respuesta al proceso de gestación de dicho habitus.

Entender el proceso de subjetivación de Teatro de “La Escucha” se basa en cruzar un método determinado con determinadas herramientas teatrales, dando primacía al proceso y cómo es vivido, sin desdeñar el momento de la representación.

Pero es más, atiendo a que el tipo de militante que se pretende generar es de filosofía no violenta en consonancia con la teoría personalista que se genera en procesos: “[...] es un trabajo personal del hombre sobre sí mismo en el que nadie puede reemplazar a

nadie” (Mounier, 2007: 79) y que tilda al no violento como aquel que es capaz de refrenar su violencia (ibídem: 91). En esta misma línea está Alain Richard para quien: “La Noviolencia se consigue paso a paso, es un proceso” (Richard, 2011).

Es un nivel de “noviolencia” entendida como praxis política, como acción noviolenta. Este tipo de acciones se cataloga dentro de un marco ético «sociopolítico» (Castañar, 2013: 29), en el cual los fines están impregnados de valores morales en sí mismos, siendo coherente con el tipo de teatro moral que hace “La Escucha”.

Según el principio de concordancia entre medios y fines la forma más eficiente para lograr esos fines serán medios igualmente guiados por principios morales. Es una perspectiva holística donde lo importante es valerse de una noviolencia estricta en todos los ámbitos de la vida, independientemente de los fines, mientras que desde este otro punto de vista lo importante es que los medios estén en concordancia con los fines justos que se persiguen. Se podría considerar que el punto de vista holístico, cuando se aplica a la acción política, coincide muchas veces con los presupuestos de esta corriente ética sociopolítica basada igualmente en principios morales (el fin no justifica los medios). (Ídem).

Parte de esta argumentación explica porque en clase las pocas citas que se comentan pertenecen a Gandhi, Luther King, César Chavez o el matrimonio Goss.

Es por ello que cada técnica va incluida con comentarios sobre noviolencia como el siguiente perteneciente al Diario de campo 11 marzo 2001: “Un diálogo de verdad es capaz de transformar. Un diálogo de verdad conlleva riesgos. El contra discurso prepara esto, se refiere al diálogo no violento.”

Se basa en el esquema de diálogo no violento de Goss y Mayr (Goss y Mayr, 1990: 85-87):

1. VERDAD TÚ	2. MENTIRA YO
3. MENTIRA TÚ	4. VERDAD YO

Para Moisés el objetivo de todo diálogo no violento es: “luchar, ir juntos a transformar la realidad”.

Puede parecer paradójico que un teatro que está más cerca en sus formas del Teatro de la muerte de Kantor o de Artaud sea no violento pero hay algo en la teoría no

violenta que como indicaba antes Emmanuel Mounier no debemos confundir. Una cosa es la agresividad y otra es la violencia.

Esto se explica cada año como se registra en el Diario de campo, 12 de mayo 2011:

AGRESIVIDAD

Hoy Moisés introduce un concepto nuevo al grupo, el de agresividad. Agresividad es un concepto negativo y eso es una perversión radical de la naturaleza humana. La agresividad es una potencialidad del ser humano que se puede orientar a la violencia o a la noviolencia. Agresividad no es un concepto negativo, se puede usar para la creatividad y la noviolencia. Hasta decir la verdad necesita agresividad.

Hoy ha hecho al revés que de costumbre, primero ha hablado del término y luego ha pasado a explorarlo desde los ejercicios en clase.

Un claro ejemplo de noviolencia llevado a escena es la escena que habla de las comunidades de paz de San José de Apartadó en Colombia.

Se ve un aula lleno de niños jugando, entra alguien dando fuertes golpes en el suelo con una soga que usa a modo de látigo.

Los golpes en el suelo agolpan a los estudiantes en un rincón de la clase, en ese grupo arrinconado uno se hace fuerte y también da golpes en el suelo en este caso con el pie. Este grupo aípa a Cecilia por encima del resto que es la que da golpes en el suelo con el pie.

Moisés les pregunta de qué va esta escena

Guerra le dice que son un grupo de campesinos que viven en un lugar idílico y que aparece un señor “malo” (hace gesto de comillas con sus manos) con una soga que es la violencia del estado y de la guerrilla.

Eugenio corrige a Guerra y le dice que son tres las violencias que viven en Colombia. Russian dice que les falta mucha información para narrar estos hechos de modo real.

Guerra duda si la guerrilla ha salido del pueblo o no. Las FARC son grupos armados que se enfrentan a la comunidad

Moisés les dice “vamos a reconstruir un poco la historia” En ese momento se queda el espacio escénico vacío para que Moisés pueda dar las indicaciones.

1. Moisés le dice a Guerra que entre con el látigo.

2. En vez de ir todos al mismo rincón que vayan a diferentes sitios.

3. Guerra mata a uno.

4. Moisés advierte que quien entre es la guerrilla no el ejército. Antonio le dice que si la guerrilla entra en Colombia no es por la violencia directa de la guerrilla sino por el ejército. Moisés le dice que hay violencia por ambos bandos, ambos matan. Hay una dinámica de guerra que al no colaborar con ninguno la comunidad de San José de Apartadó ha sufrido violencia de ambos bandos.

En este momento Moisés pide al grueso de la clase que se coloque en el centro y que Guerra y Quique le den latigazos por ambos lados.

Cuando están desarrollando esta idea Moisés les pregunta: ¿Cómo funciona el engranaje? ¿Cómo toman conciencia que son parte del engranaje? ¿Cómo romper el engranaje?

Este modelo de San José de Apartadó es un modelo que transportado a el mundo es posible que acabara con los problemas del mundo dice. Es un modelo trasplantable a todo el mundo.

La clase termina a las 23.03

En escenas como esta se muestra como la construcción del mensaje no violento va más allá del proceso sino que además se divulga como mensaje. Sin embargo entre los y las integrantes del proceso, no todos y todas lo ven igual.

Laboa: *Luego lo de San José de Apartadó que son esas comunidades de paz en Colombia que se posicionan parece ni a favor de la guerrilla ni a favor de los militares o lo paramilitares y no se enfrentan con nadie son comunidades de paz entonces les dan (se ríe) por todos lados y ellos no se defienden... y esa es la teoría de Moisés. Bueno según yo estuve preguntando a personas que habían estado allí pues no era como así pero bueno eso lo dijo Moisés y nadie cuestionó nada. Yo recuerdo un día en clase que estábamos montando allí eso de San José de Apartadó y venía alguien un militar creo yyyyy me*

agredía, entonces yo le decía a Moisés: “si alguien me agrede a mí me sale agredirle, o sea, a mí me sale defenderme y defenderme de un tío con un fusil pues no es levantar las manos pues que quieres que te diga, me sale matarle si puedo” y: “¡Nooooooo no no! Como te va a salir eso”. Pues entonces para mí fue un sinsentido ya y mmmm absoluto ¿no? ese montaje que además terminaba con San José de Apartadó que terminaba, o sea, éramos un grupo, venían que se supone que éramos de la Comunidad de Paz de San José de Apartado, venían los militares mataban a dos personas y terminábamos con las personas muertas allí ensangrentadas en el suelo y terminábamos con las manos a en.... arriba dando un paso enfrente diciendo: “Aquí estamos venid a matarnos si queréis pero no vamos a hacer nada”. Para mí fue ya el colmo del sinsentido ya, fue como la gota que colmó el vaso en...aquello además era además como muy simbólico porque terminaba el curso con eso, terminaba el montaje con eso, era como el fin era para mí era como el fin de “La Escucha” total.

Russian: Pues ya ahí ósea no sé para mí fue como ver muy claro... que... además aparte de ayudarme a entender la noviolencia, ¿no? Porque de hecho no sé quién lo decía pero leí una frase de “la noviolencia en esencia es perdón”, ósea si yo te estoy diciendo que voy a soportar un sufrimiento porque cambies las cosas y cada vez te voy odiando más no hay noviolencia o aprendes a perdonar o ¿cómo te planteas la noviolencia?

Marwan: Pero es la parte de “La Escucha” que yo rescato, el de la noviolencia, el de... para mí, la filosofía de la noviolencia me parece... me parece lo fundamental del Teatro de “La Escucha”... si no, yo creo que sí estaría abocado al fracaso... pero los principios que maneja son positivos, y creo que la noviolencia no es de “La Escucha”... ver la cara de... eso ya lo dice... lo dice Freire, lo dice Gandhi... no es algo exclusivo... que luego yo lo he leído en muchos sitios, y gente que ha dado la vida por ello, gente que se ha pasado mucho tiempo por ello, entonces... Me parece humanamente mucho más respetable que... ir en contra de la policía o ir a favor de la violencia... no sé.

Como se extrae de los extractos de entrevista no hay quorum en el modo de abordar la noviolencia. Para algunos es la parte esencial de la escuela y para otras una imposición.

Lo extraigo de estos extractos es que en la medida que el mensaje se aborda desde lo constituido, desde una idea impuesta o sentido como tal, está abocado al fracaso pues rompe lo constituyente.

Por otro lado rescato que hay un choque entre aquellas personas que tienen predisposición de habitus (Bourdieu, 2007: 41) y aquellas que no lo tienen con respecto a determinados temas porque no hay una construcción política del mensaje, es decir, tiene más peso el mensaje moral que el peso político, como el propio grupo expresa al decir que no tienen ni idea de lo que está pasando en Colombia. Esta falta de documentación rompe con uno de los principios del teatro político y por otro lado plantea otra disyuntiva ¿Es lícito trabajar en escena sobre problemas que no atañen al grupo? ¿Qué no los atraviesa?

Este planteamiento se mostrara en el último punto cuando se aborde Teatro de “La Escucha” desde un último plano, el del texto dramático perse.

7. Los guardianes de la moral y de la verdad

Lo que pretendo en este último capítulo es hacer un claro guiño metodológico al momento de la puesta en escena, el cual como ya he dicho considero también importante. La innovación no viene marcada metodológicamente por este aspecto sino por darle la misma importancia al proceso, que es lo que generalmente no se atiende, lo que reivindico que le da el componente distintivo de la antropología respecto a otras disciplinas.

Por otro lado es este capítulo abordaré más claramente los mensajes que pretende generar Teatro de “La Escucha” a partir de un montaje en concreto *Tirar del hilo*, en la cual se genero un dispositivo teatral de denuncia contra Inditex y a su vez profundizaré y debatiré acerca de mi posicionamiento de que es un teatro de corte moral, sin considerarlo apolítico por dicho motivo.

Es sumamente importante entender que sólo podremos comprender la apuesta de “La Escucha” si atendemos previamente a dos aspectos: a) el enraizamiento de la corriente antropológica cristiana que desarrolla Mounier y que en España difunden Rovirosa y Malagón y; b) si buscamos en la ontología del ser desde la creación artística que implementa Luigi Pareyson.

Dicha búsqueda conlleva un encuentro con ciertos autores de corte más marxista como Badiou, para quien el actor no es un artista sino un héroe moral (Badiou, 1993:

80, 82) siendo su virtud central no la técnica sino la ética (ibídem). Negri que liga el ser ético al acontecimiento del cual hace un testimonio y de cada testimonio un acto de militancia. Para Negri por tanto la ética se liga a lo ontológico (Negri, 2015: 405).

Estos planteamientos chocan de frente con la filosofía de Nietzsche quien carga contra la moral sobre todo la moral ligada al arte:

“Yo no quiero hacer moral, más a los que la hacen les doy este consejo: ¡si os proponéis despojar las mejores cosas y situaciones finalmente de todo honor y valor, seguid hablando de ellas tal como hasta ahora! [...] Ruego a Dios que me libreis de Dios.” (Nietzsche, 2009: 214).

Los artistas son para Nietzsche los artistas de cámara de la moral (Nietzsche, 1996: 115), los estandartes de una cultura retrograda. Sin embargo, reconoce el propio autor, que no hay más que experiencias morales (Nietzsche, 2009: 154) llevando sus planteamientos a derroteros contradictorios:

[...] lo único que quiero subrayar es que Kant, al igual que todos los filósofos, en lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), reflexionó sobre el arte y lo bello a partir únicamente del «espectador» y, al hacerlo, introdujo sin darse cuenta al «espectador» mismo en el concepto «bello». ¡Pero si al menos ese «espectador» les hubiera sido bien conocido a los filósofos de lo bello! — quiero decir, ¡conocido como un gran hecho y una gran experiencia personales, como una plenitud de singularísimas y poderosas vivencias, apetencias, sorpresas, embriagueces en el terreno de lo bello! Pero me temo que ocurrió siempre lo contrario: y así, ya desde el mismo comienzo, nos dan definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la figura de un gordo gusano de error básico. (Ibídem: 210-121).

Coincido plenamente con Nietzsche en parte de su argumento al dar mayor preminencia al artista frente al espectador, pero si las experiencias son morales ¿cómo puede desligar lo moral de la experiencia personal a la cual quiere ligar el arte?

“La Escucha” plantea un arte ligado a una ontología del ser social que diferencia entre la persona que es el artista y la que debe o quiere ser. Este tipo de arte que genera una persona desde el deber ser, es central en la figura de Pareyson (Pareyson, 1949: 1081). La persona es como una obra de arte como un constante devenir en Pareyson. Lo que para Ricouer mostre que es un texto en construcción o lo que Foucault liga a una serie de acciones que nos generan como determinada persona.

En el fondo de estos planteamientos sostengo que hay una continuidad con acierto y otra continuidad con error. Me explico. Hay continuidad de acierto al ligar la persona con el devenir, ligando el devenir con la tradición hegeliana que muestra al espíritu como un artesano.

Para Hegel, en uno de los extractos, a mi juicio más bellos de la historia de la filosofía, una cosa es el ser que deviene materia y que es por tanto en sí y de otro el ser que es para sí que trabaja devenido siendo objetivado en su obra. (Hegel, 1985 b: 406). Es el Hegel que aboga por superar entre la distinción de alma y cuerpo, el espíritu representado y su envoltura, es la unión de lo singular y lo universal:

“El alma de la estatua modelada en forma humana no viene todavía de lo interior, no es todavía lenguaje, el ser allí que es en él mismo interior [...] El artesano unifica, por tanto, ambas cosas en la mezcla de la figura natural y de la figura autoconsciente, y estas esencias ambiguas y enigmáticas ante sí mismas [...] En esta obra cesa el modo de trabajo instintivo que, frente a la autoconciencia, engendraba la obra no consciente; pues en ella se enfrenta a la actividad del artesano, que constituye la autoconciencia, un interior igualmente autoconsciente y que se expresa. [...] En esta unidad del espíritu autoconsciente consigo mismo, en la medida en que el espíritu es figura y objeto de su conciencia, se purifican, por tanto, sus mezclas con el modo no consciente de la figura natural inmediata. [...] El espíritu es un artista” (ibídem: 407).

Es uno de los pasajes en los que Hegel aboga por el monismo y si nos olvidamos que está hablando del espíritu como el artesano el pasaje, además de hermoso, me parece un acierto, pues está hablando del devenir del ser en sí, en para sí, cuando el espíritu que abarca tanto la conciencia como la autoconciencia y la razón. El espíritu es la conciencia que tiene razón, es capaz de tener autoconciencia, la cual se adquiere para Hegel desde la experiencia en una relación dialéctica.

Para Hegel, la concepción del mundo acabada es la autonciencia moral donde el deber puro y la realidad se encuentran por medio de la representación (ibídem: 358) que es donde se une el ser y el pensamiento. Hegel propone para la moral la unidad sintética del deber y la realidad que cataloga de moralidad perfecta (ibídem) la cual se obtiene por medio de la acción, pero se refiere a la acción del espíritu.

Hegel liga el devenir a la acción para llegar a la unidad de lo moral como el deber con la realidad, que ambas cosas sean la misma. Esto lo lleva al momento de la representación.

Hasta ahí, excepto porque esta refiriéndose en todo momento al espíritu considero que es acertada la propuesta hegeliana, pero es una propuesta errada desde el mismo título de su obra pues no se puede hacer fenomenología de lo no material.

El siguiente paso es seguir la metodología materialista que como bien explica Marx en *El Capital*:

“Mi método dialéctico no sólo es fundamentalmente distinto del método de Hegel, sino que es, en todo y por todo, la antítesis de él. Para Hegel, el proceso del pensamiento, al que él convierte incluso, bajo el nombre de idea, en sujeto con vida propia, es el demiurgo de lo real, y esto la simple forma externa en que toma cuerpo. Para mí, lo ideal no es, por el contrario, más que lo material traducido y traspuesto a la cabeza del hombre. [...] Lo que ocurre es que la dialéctica aparece en él invertida, puesta de cabeza. No hay más que darle la vuelta, mejor dicho, ponerla de pie, y enseguida se descubre bajo la corteza mística la semilla racional. (Marx, 1973: XIX-XX).

Esto sustenta uno de los descubrimientos, ya citados, de la tesis. La metodología que aporta el teatro es una metodología materialista, que trabaja con cuerpos vivos, entendiendo vivo desde el concepto marxiano, pero lo hace bajo una moral que no es compartida por parte del grupo, de modo que hay una ruptura con lo material, con lo que Negri llama lo constituyente, para ir hacia una bifurcación.

Cuando los preceptos morales son compartidos por el grupo se genera lo que Kant llamo el Sumo Bien (Kant, 2009: 218 y ss) esto es la síntesis entre virtud y felicidad. Para Kant no debemos ser felices sino dignos de serlo, esto sólo es posible más que dentro de un marco moral, el problema es que esa ley moral viene dada de antemano de modo que el ejercitar la moral es respetar las leyes morales. El problema reside en los autores idealistas en pensar que esa moral está por encima de los hombres y no hecha por ellos mismos.

Esto se suma a mi afirmación que “La Escucha” no es un teatro político, al menos en su contenido, sino moral. Esta preeminencia de el plano moral genera controversias en parte del alumnado.

Cafrune: *A mí por ejemplo yo creo que el Método Encuesta tiene una trampa, en el sentido de que para utilizarlo se te requiere un... un filtro, un marco de valores previo, entonces lo que trabaja “La Escucha” es paralelamente tanto este marco de valores, como unidad de análisis e inevitablemente tú llegas a hacer un análisis de una realidad que siempre va a ser una percepción, lo que, yo creo que la gente no entiende es que el Método Encuesta [...]*

entonces, ese es el punto de partida, yo creo, y probablemente quien sale y después coge otros caminos, osea porque ya no tiene este marco de valor prefijado, completamente, porque lo hace suyo, pero lo transforma en relación con sus vivencias, o no se cuestiona este marco de valores previos, o se cuestiona este marco de valores previo pero perdona, a lo mejor hay gente que no, que necesita un marco al que agarrarse, o simplemente lo ve muy válido y lo hace suyo [...]”.

Sostengo que lo expuesto se ve a la perfección en el dispositivo final *Tirar del Hilo* del cual mostraré algunos fragmentos que considero recogen la esencia de Teatro de “La Escucha” y muestran a su vez lo que sostengo.

Figura 40. Cartel Tirar del hilo



Autor: Iván Alvarado

Ya desde la propia presentación del cartel donde se muestra el dolor existencial de la obra de Munch con el dolor físico de una mujer ataviada con hilos se puede entrever la propuesta escénica hacia donde quiere ir.

El dispositivo pretende ser una denuncia a la multinacional Inditex trabajando desde la técnica del Teatro Documento que en palabras de su creador, Peter Weiss, pretende ser una crítica al encubrimiento, crítica al falseamiento de la realidad y crítica a las mentiras (Weiss: 1976: 100). Esto se hace mostrando un fragmento de la realidad sometido a unas condiciones distintas de la política inmediata al estar arrancada de la continuidad viva (ibídem: 102). No se sitúa en el centro del acontecer, como pretenden los postestructuralistas, sino adoptando la posición del que observa y analiza (ibídem: 104).

A la entrada a cada espectador se le entrego un trozo de hilo y se le decía que no lo perdiera. Ya desde el comienzo el montaje muestra una fábrica a modo simbólico marcando a fuego a una de sus trabajadoras que da un grito de dolor. Justo en ese momento mi personaje A.O dice el siguiente texto con el cuadro “El Grito” de Munch en escena:

¡¡¿Cómo grita?!! ¿Lo han oído? ¡¡Es maravilloso!! Sublime, desgarrador a la vez que penetrante... limpio, puro, apasionante a la vez que trágico ¡¡Es increíble ¿verdad?!!!. (le da la vuelta al cuadro) Se va al otro lado del escenario y desde allí habla.

No me digan que no es cautivador, 100 millones de € han pagado por él, pero estoy seguro que vale mucho más. Estamos ante el momento culmen del expresionismo alemán. Edvard Munch en su máxima esencia: el mundo se mueve mientras las formas rígidas del puente nos dan un horizonte infinito, el puente nos permite agarrarnos al mundo, en contraste las ondulaciones del espacio nos muestran un mundo etéreo. Imposible captar en tan poco espacio realidades tan dispares. Es el arte, es el arte, el arte, el arte... (con el orgasmo artístico regresa junto al cuadro con los brazos extendidos, la cabeza gira y el cuerpo gira hacia Auro) El arte y la realidad...

Este grito es mucho más real que el original, fíjense en el brillo de los ojos, el sudor, la sangre (mientras gira sobre ella) el dolor, el grito (y se acerca al proscenio) ¿Cuánto vale este grito? Este grito que no podemos encerrar en cuadro, que no podemos apropiarnos definitivamente ¿cuánto vale este grito? Es la realidad...El arte hecho persona, este grito parece más real que el original ¿Cuánto costará este grito?

Justo después de este texto se muestra una violación simbólica en escena que termina extrayendo del vientre de Russian una prenda de vestir de una firma de Inditex.

Figura 41. La Maquila



Autora: Chusa Vallejo

En la transición de escena Russian rompe la Cuarta Pared y dice este texto al público.

La verdad es que prefiero hacer este personaje que otros... porque es el que más sufre, es la víctima, y me resulta más fácil identificarte siempre con el que sufre que con el más cabrón, además es la parte que está más oculta, la que menos vemos... El caso es que son meses trabajando con el personaje, ves lo poco que sabes de todo el sufrimiento que puede generar, y hacer el personaje te acerca más a planteártelo

Ocurre una cosa rara, podría suponerse que cada vez estoy más cerca del personaje, lo represento, incluso lloro de verdad, pero a la vez me pasa que creo que me estoy acostumbrando, que es una rutina, entonces a lo mejor estoy más lejos...

Vemos como no se habla desde el oprimido, como diría Boal, o de personaje social como defiende Brecht, sino que se intenta identificar con dos ideas, víctima y sufrimiento que se confunde con la propia actriz que se cuestiona que a veces el sufrimiento del otro no le duele, recuperando la idea de Heller nuevamente.

Tras este corte suena una canción de cuna de fondo. Es de las pocas escenas que intenta dar algunas cifras de la realidad de las empresas deslocalizadas en el sudeste asiático desde una polifonía.

Voz ONG: La India, uno de los países denominados BRICS, con un crecimiento del PIB del 7,8%. Un tercio de su población, 450 millones de personas, viven en el umbral de la pobreza, entre ellos 60 millones de niños menores de 14 años que trabajan en régimen de esclavitud, según la OIT.

Voz Economista: La India es junto a Brasil, Rusia y China uno de los países denominados BRIC.

Tiene un crecimiento del PIB anual del 7,8% gracias, entre otros factores, a la mano de obra barata que le reporta un tercio de su población, 450 millones de personas, entre ellos 60 millones de niños.

Voz Político: La India mantiene un crecimiento económico del 7,8% a costa de mantener a un cuarto de su población, 450 millones de personas, explotada, en mayor parte por el capital de empresas occidentales, destacando 60 millones de niños esclavos según la OIT.

Voz DJ: Hola a toda esa gente guapa que se ha dado cita esta noche en nuestra gala benéfica. Recuerden que un cuarto de la consumición y compras que hagan esta noche irá destinada a ese tercio de la población explotada de la India especialmente a esos 60 millones de niños esclavos.

A lo largo de la obra se van intercalando citas literales de un personaje llamado A.O: “Esta empresa es menos complicada de lo que parece, es muy fácil de dirigir. Vendemos cultura de moda.”, “Dar autonomía real a las personas es clave. Damos autonomía cien por cien a todo el mundo. Un control anual y punto, eso es lo que me gustaría que me hicieran a mí.” “Damos la responsabilidad de una tienda que vende 30 millones de euros a una persona de 25 años, que es la que dirige una tienda.”, “No necesitamos consultores. ¿O resulta que van a conocer más nuestro negocio unas personas que no lo viven día a día, como nosotros?”.

La siguiente escena también aporta datos reales del imperio de Inditex en todo el mundo mostrados desde “El arte de la guerra” de Sun Tzu y con mapas ilustrativos como el que sigue a continuación.

Figura 42. Imperio Inditex en 2012



Fuente: Wikipedia. De la cual se nutrió el grupo para extraer el mapa para el dispositivo.

Tras esa escena llega el fragmento en el cual me toca a mí romper la cuarta pared e introducir una escena corte más cómico.

Pues a mí en todo este montaje que estamos haciendo me ha tocado ser el cabrón, quizás porque soy el hombre, hay que mantener la tradición. Ya han visto que violo, que soy capaz de agredir a la gente, que no tengo escrúpulos. Eso sí tengo muy buen gusto por el arte y por el buen whisky escocés, en definitiva por las cosas bien hechas...

Es un personaje que ante la complejidad aparente luego es muy fácil de llevar, al contrario que mi compañera, la primera vez te duele un poco, te violentas mucho pero a medida que van pasando los meses se van sacando muchas cosas de uno mismo, no he agotado mis recursos todavía... Esto que me pasa a mí pero sostengo que esto lo podemos hacer todo, vamos a hacer una prueba todos juntos...Chicas ayúdenme Tenemos a nuestra maestra de ceremonias a la derecha y a nuestra estratega con el mapa del imperio Inditex a mí izquierda. Les propongo cantar todos juntos una canción, así sentados desde su sitio, solamente tienen que cantar el estribillo, nada más, ¿Les parece? La canción comienza diciendo Europa, es fácil no, luego sin pensar, esto es muy importante, roba ropa, ropa roba, roba Europa.

LA CONGA DE ARTEIXO

Vamos a cantar una canción, en la que ustedes sin moverse del sitio van a cantar conmigo. La canción comienza diciendo "Europa"

La siguiente parte la tenemos que hacer sin pensar, si pensamos no nos sale "Europa roba ropa"

Y la última parte "Ropa roba, roba Europa"

Europa roba ropa ropa roba roba Europa

roba en China en Indochina

vende en Roma y en Pamplona.
Europa roba ropa ropa roba roba Europa
roba en India en Pakistán
vende en Rusia y en Milán.
Europa roba ropa ropa roba roba Europa
roba en Brasil y en Vietnam
vende en New York y en Japan.
Europa roba ropa ropa roba roba Europa
Eso es verdad eso conviene
porque el que guarda siempre tiene
Tiene en Suiza, tiene en Caimán.
Tiene en Tortuga y en muchas más.
Europa roba ropa ropa roba roba Europa (bis aplaudiendo).

Han visto, Europa, somos grandes porque somos europeos, gracias a la moneda única y a un marco político único seremos capaces de salir de la crisis, seremos capaces porque somos europeos.

Somos capaces de hacer fiesta de una tragedia....ahora que lo hemos comprobado, y solo ahora, podemos continuar con el espectáculo.

Es una escena que muestra muy bien lo que se pretende desde Teatro de “La Escucha”, movilizar, impactar al público desde el sentimiento de culpa, de ser partícipe de la injusticia.

Esta escena daba pie a otra escena que pretendía ilustrar el modelo productivo interno que se desarrolla en Inditex, un modelo conocido como “Just in time”. Se basa en cómo generar una producción rápida y que depende internamente de otras tantas empresas de Inditex que van desde el transporte, la confección, diseño, etc. Todo pertenece al grupo Inditex. Se puede resumir en el siguiente fragmento del texto: “Somos totalmente flexibles en la aplicación porque nos regimos por tres principios estrictos: a) Información que se remite diariamente a la central de Arteixo, b) Sincronización porque no hay ni un solo minuto de retraso y c) Verticalidad de activos – 99 empresas están dentro del grupo Inditex.”

Figura 43. Just in time



Autora: Chusa Vallejo.

Llega el momento de ruptura de cuarta pared por parte de Cecilia.

Cecilia: Oye Iván, si has acabado creo que me toca a mi ahora hablar (que yo me quiero dirigir al público y quería yo hablar)

Iván: Si si, yo ya he acabado, (mirando el público) no hay ninguna pregunta ¿no?, pues yo ya he terminado, ya lo han entendido.

Cecilia: Bueno, pues ahora me toca a mi...yo de teatro, ahora si me preguntas por qué he llegado aquí, yo lo de teatro, en realidad venía por otra cosa, pero te van metiendo, una cosa te lleva a otra y aquí estoy. Y fíjate vosotros habéis dicho que lo habéis entendido, pues la verdad que enhorabuena, pero yo llevo aquí 6 meses de ensayo y no entiendo mucho la verdad, la verdad es que es complicado, podía ser mucho más sencillo, hay uno que quiere hacer mucho dinero, y otros queremos vivir bien, estar guapos sin que nos cueste dinero, el hambre con las ganas de comer y la gente muere, y ya está, no hay más

Ahora me toca hacer la escena más difícil, para mi porque la hago yo, ustedes colaboren porque me han dicho así que sea interactivo así que colaboren vale así que quiero un público entregado.

Comienza a decirle al público “usted es Inditex” mirando las etiquetas de la ropa de parte de los asistentes.

Volvemos a ver un claro ejemplo de la pretensión de movilización desde la corresponsabilidad por parte del público. El mensaje político queda subsumido dentro del mensaje moral que lo que dice abiertamente al público es que ellos y ellas al ir vestidos con esa ropa también son Inditex.

Posteriormente nuevamente me toca hacer de A.O. con un texto basado íntegramente en frases de este señor, un texto que viene a defender el discurso del hombre hecho a sí mismo.

Mi universidad es mi profesión. Fui dependiente a los 13 años. Mi trabajo es a dedicación plena. Mi prioridad permanente es la compañía. Lo mío es vocación. El empresario de antes no me gustaba. Yo quería ser un empresario diferente. Quería cambiar socialmente este mundo.

Estaba trabajando como dependiente y pensé que no era justo que solo las personas adineradas pudiesen vestir bien. Había muchos temas sociales que quería abordar".

En estos momentos es cuando veo mis carencias. Al hablar de mi trayectoria se repite mil veces que empecé a trabajar a los 13 años. Es verdad, pero no se añade que, como no podía hacerlo todo, no estudié lo suficiente. Ahora lo echo en falta.

Pero lo peor es la autocomplacencia. En esta compañía nunca nos hemos confiado. Yo nunca me quedaba contento con lo que hacía y siempre he tratado de inculcar esto mismo a todos los que me rodean. Las cosas son fáciles, rebuscamos demasiado. Hablar tanto es negativo... Hay que poner diariamente la organización boca abajo. Y hay que inventarse de vez en cuando una suspensión de pagos. El éxito nunca está garantizado.

Si no hay crecimiento, una compañía se muere. Una empresa tiene que estar viva por la gente que tiene. El crecimiento de fábricas, centros de distribución, tiendas, ... es un mecanismo de supervivencia. Sin esa capacidad extra de activos no existe la flexibilidad. Los resultados no son tan importantes, nunca los miro.

Si he ganado tanto dinero ha sido porque mi objetivo no ha sido nunca ganar dinero.

–La siguiente biografía que la escriba la historia.

Tras este texto con el Nocturno, opus II de Chopin de fondo llega el momento de ruptura de Guerra.

Ahora me toca hablar a mí por eso le corté, no por otra cosa. Bueno, ya habrán visto que el ballet no es lo mío, pero aquí eso no es lo más importante. Se habrán dado

cuenta que somos cuatro nada más, y por eso nos toca hacer de todo: desde trabajar en una forja, desfilas, hacer contorsionismo, vestuario, escenografía, técnico de sonido.... Aquí uno tiene que hacer muchos personajes, y está bien, es positivo porque aprendes un poco de todo.

Trabajamos a partir de las aportaciones de cada uno. En los ensayos tenemos que analizar datos, poner cuerpo y muchas veces remitirnos también a historias que nos den un poco de luz, historias de esperanza que nos ayudan a continuar trabajando, a salir del agujero en el que nos metemos muchas veces, y hubo un día en el que compartí esta historia.

Se trata de la historia de John Newton, que no es el de la manzana eh? John Newton fue uno de los mayores esclavistas del siglo XVIII en Gran Bretaña. Como saben, la venta de esclavos era el comercio más boyante en ese momento de la historia. En uno de los viajes que Newton hizo con los esclavos, de repente, les sobrevino una tormenta. Una tormenta terrible. Llegaron a pensar que no saldrían con vida de allí. Ante la desesperación y la amenaza de muerte uno hace cosas irracionales... Él, que era ateo, se puso a rezar implorándole a Dios que le salvase la vida, y que si lo hacía dedicaría el resto de su vida a luchar por la liberación de los esclavos. Se salvó.

Pasado un tiempo, cuando ya había conseguido que se cambiaran leyes, cuando se había convertido en el mayor abolicionista de su país... reflexionando sobre su vida... escribió un poema. Un poema muy hermoso. Un poema que nos dice a todos que es posible cambiar, que hay esperanza. Un poema que ha inspirado a tanta gente que años más tarde le pusieron música, convirtiéndose en una de las canciones más cantadas de la historia... y yo le dije a mis compañeros ¡que eso había que cantarlo! y es lo que van a escuchar a continuación...

Tras su texto cantamos una canción que habla de la conversión de un esclavista. Esta canción marca la ruptura colectiva de la obra al romper todos y todas con la Cuarta Pared. Es el momento de criticar lo que Boal llamaba “soluciones mágicas” como la conversión de Newton. Esta ruptura da pie a que Russian explique el caso de Inditex como un virus que va inoculando a sus víctimas sin que estas lo perciban. Se vuelve a la idea de que este problema es un problema colectivo del cual somos parte.

Figura 44. Amazing Grace

Amazing Grace how sweet the sound.	Gracia asombrosa cuan dulce el sonido.	And Grace will lead me home.	Y esta Gracia me dirigirá a casa.
That saved a wretch like me.	Que salvó a un desgraciado como yo.	When we 've been here 10 thousand years.	Cuando hemos estado aquí diez mil años.
I once was lost but now I 'm found.	Estuve perdido pero ahora me encontré.	Bright shining as the Sun. We have no less days to sing God 's praise.	Resplandecientes como el Sol. No nos sobran los días para cantar alabanzas a Dios.
Was blind but now I see.	Estaba ciego pero ahora puedo ver.	Than when we 've first begun.	Como cuando recién habíamos empezado.
T 'was Grace that taught my heart to fear.	Fue la Gracia quien le enseñó a mi corazón a temer.	Amazing Grace how sweet the sound.	Gracia asombrosa cuan dulce el sonido.
And Grace, my fears relieved.	y la Gracia mis miedos alivió.	That saved a wretch like me.	Que salvó a un desgraciado como yo.
How precious did that Grace appear.	Que precioso fue esa Gracia al aparecer.	I once was lost but now I 'm found.	Estuve perdido pero ahora me encontré.
The hour I first believed.	El momento en que creí por primera vez.	Was blind but now I see.	Estaba ciego pero ahora puedo ver.
Through many dangers, toils, and snares.	A través de muchos peligros, esfuerzos y enredos.		
I have already come.	que ya superé.		
'Tis Grace that brought me safe thus far.	Esta Gracia me ha traído seguridad		

Figura 45. Amazing Grace II



Autora: Chusa Vallejo

Este momento da pie al final de la obra en la cual interpelamos al público no como personajes sino como actor y actrices y les decimos que si son parte del problema lo han de ser de la solución.

Tienen ustedes el hilo que les hemos dado a la entrad. A ver muéstrenlo. Bien Y se acuerdan qué os he dicho ¿ a ver?, Que no pierdan el hilo, ¡pues es para esto! Como nos decía ... esto no tiene solución si no tenemos voluntad de enfrentarlo, entonces aquí podemos seguir con la etiqueta Inditex toda la vida, o cambiar y hacer algo. Nosotros hemos pensado en 7 opciones:

Iván Puede haber aquí quien piense que todo lo que hemos planteado no va conmigo o me da igual. Para ellos tenemos la etiqueta “Me la suda” SE la pueden poner aquí y ya está

Guerra Pero seguro que hay gente que no le da igual, gente que le importa algo, y para esos tenemos otra etiqueta. “Me gusta”. Cuando salgan de aquí pueden ir al Facebook, darle al me gusta, me gusta y eso siempre es un poco mejor que me la suda.

Russian Pero seguro que hay gente que quiere ir un poco más lejos y quieren apoyar esto que estamos haciendo, para que lo vea más gente. Tenemos la tarjeta I love ZI, se la ponen en algún sitio y así nos hacéis publicidad

Yoli Pero quien quiera ir más lejos puede hacer algo más importante que seguro puede hacer todo el mundo. La etiqueta día y hora, ustedes pueden rellenar día y hora en el que ustedes bien solos o acompañados pueden ir a hacer una acción contra Inditex.

Iván Pero aún podemos ir un poco más lejos. Les presento la etiqueta “Podemos hacer algo” que significa que junto con otros podemos organizarnos para ir haciendo cada día algo frente a Inditex

Guerra Y podemos seguir avanzando: Esta es la etiqueta “Podemos hacer algo más” SI YA HEMOS EMPEZADO A HACER ALGO de manera organizada por qué no seguir haciéndolo de manera creciente

Russian Ya organizados, de manera creciente, se trata de hacerlo permanentemente, y para ellos tenemos la tarjeta “Nos comprometemos”

Cecilia: Bueno ya tenemos dos opciones: o quedarnos con la tarjeta “Usted es Inditex” o que cada uno elija cuál es su tarjeta y plantearse ¡por lo menos! Pasar a la siguiente, y si esto lo hacemos un día y otro día, seguro habrá voluntad de acabar con esto.

Guerra: Bueno pues esto ya está claro no, continuamos ¿qué falta?

Russian: no ya solo faltaba el saludo y el aplauso

Iván: si bueno, ahora pídele tú al público que aplauda

Figura 46. Qué etiqueta quiere usted



Autora: Chusa Vallejo

Tras este montaje y por motivos laborales no pude seguir en el proyecto. Este siguió actuando en más de una decena de sitios de toda España, repitiendo siempre la misma idea: ¿Usted es responsable del problema? ¿Qué va a hacer para erradicarlo?

Figura 47. La lucha continua. Arteixo



Autor: Desconocido.

Esta foto me fue remitida por WhatsApp meses después del estreno. Es una acción en la propia sede de la compañía en Arteixo tras actuar en Galicia. El grupo siguió activo algunos meses más hasta que divergencias internas y motivos laborales terminaron por disolver el proyecto, pero la activación del habitus militante de los cuatro

integrantes de aquel grupo se ha producido: Guerra sigue en su lucha activa vinculada al movimiento de sordociegos, Russian está cada vez más vinculada a Cuarto Mundo, Cecilia continua vinculada a Teatro de “La Escucha” y en campañas puntuales con el partido SAIN y en mi caso he vuelto a militar activamente en el PCE.

Esto reabre el debate de si Teatro de “La Escucha” es un teatro político o no. Yo sigo sosteniendo que no lo es en su contenido, que lo que pretende es una activación política desde unos valores morales determinados.

Es apropiado por ello vincular en cierto sentido su pretensión desde un cambio de lo que Thompson llamo la economía moral (Thompson, 1995). Para Thompson este término va asociado a las revueltas que se dan por parte del campesinado cuando esta considera que se vulneran sus derechos morales asociados sobre todo a lo tocante a precios de productos básicos. Para Thompson por tanto es un término vinculado a las crisis de subsistencia y a la urgencia. Lo vincula a las emociones internas vinculadas a la escasez (idem: 216).

Autores posteriores como Didier Fassin o Michael Taussig lo abren a la construcción de unos valores morales determinados ligados al momento histórico (Fassin, 2015) (Taussig, 1993: 139). Aunque Thompson recomienda no vincular este término solo son los valores, pues sino encontraríamos economía moral por todas partes (Thompson, 1995: 380). La propuesta de Fassin y Taussig es interesante al vincularlo a una construcción de dichos valores.

Más crítica con la moral dentro de la política es la autora Wendy Brown quien distingue entre la moralidad y el moralismo político siguiendo la tradición política de Nietzsche. La moral tiene ataduras como la verdad (Brown, 2015: 45), para ella el rol de la política moralizadora es señal de una crisis de la teología política.

Distingue dentro de las luchas morales a las luchas morales asertivas (idem: 49) donde estarían los trabajadores por la paz no violentos. Suscribe oposición verdad versus poder (idem: 51), moralidad versus moralismo. Mientras la lucha moral activa desconfía del poder, el moralismo político es hostil con la política y los intelectuales al ser conflictivos (ibídem: 55).

“Los reproches moralistas hacia cierto tipo de discurso o argumento matan la crítica no sólo porque la desplazan con argumentos que oponen derechos abstractos a heridas ligadas a la identidad, sino también porque configuran la injusticia y la justicia política como un problema de comentarios, posturas, discursos, y no como un

problema de formaciones de poder históricas, político- económicas y culturales” (Brown, 2015: 61).

Sin embargo como la autora propiamente distingue entre moralismo y moral activa creo que se abre la puerta a la politización desde los usos de la economía moral. El propio Thompson recupera el debate marxiano que en *La Miseria de la filosofía* que no cierra la puerta a que lo social pueda llegar a ser político.

Es más, si vinculamos la pretensión de “La Escucha” de activar el habitus militante, no debemos mirar solamente al contenido de sus obras sino que hemos de hacerlo desde la óptica de la subjetivación política, y la subjetivación política se produce cuando determinados paradigmas filosóficos se vinculan a una serie de prácticas diarias.

El problema reside en que dicha práctica diaria ha de ser constituyente y no constituida. Se debe basar en la acción política consensuada y no desde la imposición, sino la subjetivación política sólo se activará en determinados agentes que tengan una predisposición del habitus.

Mi papel ha sido develar que estrategias se usan desde Teatro de “La Escucha” y a qué parámetros filosóficos pertenece su territorialización para entender el marco de técnicas y mensajes que desde la escuela se hacen.

Recuperando a Foucault, solamente el mero hecho de pretender enfrentarse desde esta lógica al poder me pareció, y me sigue pareciendo, motivo suficiente para escuchar el mensaje que intenta generar “La Escucha”, y creo que esta investigación, en la medida que intenta comprenderlo desde la subjetivación política puede serle útil a cualquier activista que pretenda usar el arte como herramienta de lucha política.

VI. Voz en off. A modo de conclusiones

Como mencionaba al principio de esta investigación, el camino que ha recorrido lo teatral con las disciplinas teóricas no ha sido una relación muy prolifera a lo largo de la historia, pero he demostrado que a pesar de no ser una relación muy íntima sí que se encuentran elementos de vinculación constantes, tanto en la filosofía como en la antropología.

La cuestión reside en no quedarnos en dicha relación desde un plano teórico, algo que plantean autores como Mark Fortier (Fortier, 2000: 143), sino en sacar dicha relación del plano de lo teórico para llevarlo a una filosofía de la praxis, donde la teoría y la acción se encuentran y sustentan en el mismo plano, en las mismas condiciones.

El recorrido teórico propuesto en la presente tesis ha sido una constante búsqueda para salir de una doble trampa. La primera la planteada por los filósofos idealistas, los que han llevado la realidad al campo de las ideas introduciendo al sujeto en la mente, prisión de la cual no saldrá hasta el siglo XIX. La segunda, la trampa del lenguaje. En este caso rompiendo con su maestro John Dewey, es Richard Rorty quien, junto a un amplio listado de autores, introduce al sujeto en el campo del lenguaje. La consecuencia de ello es llevar el teatro hacia lo semiótico, el teatro entendido como signo y no como elemento fenoménico.

Para salir de ambas la propuesta ha sido clara. El primer paso llevar la experiencia no a la mente sino a los hechos exteriores entendiendo como dichos hechos conforman al sujeto que se convierte en agente, en alguien capaz de tener posibilidad de cambiar en su interrelación con la realidad, y por ende con los y las otras agentes. Para ello he propuesto entender lo teatral desde una óptica materialista e inmanente.

El segundo paso sacar al teatro de la hermenéutica, de su elemento escrito y de la lectura de la representación y llevarlo hacia la propuesta foucaultiana de la hermenéutica del sujeto. Esto supone entender al agente como alguien ligado a una praxis que lo conforma como tal.

Pero esta lectura no ha sido una lectura que se pueda gestar sin ver cómo se ha llegado a dicho recorrido. El camino ha sido posible gracias a la discusión en torno a la experiencia estética.

He optado por romper con la distancia sujeto-objeto propuesta por Kant que instala la experiencia estética en un campo mental. Este recorrido que han seguido autores en el campo de la antropología como Maquet (1999) dando primacía a lo experiencial frente a lo experiencial vivido. Este camino hubiera llevado la tesis al campo de la psicología, lo cual me parecía fuera de lugar por introducir el teatro en lo individual.

Dicho camino ha sido posible gracias a la tríada: Dewey, Gadamer y Dilthey; y por la propia construcción del objeto de estudio, definido por poner en la centralidad no la representación ni la recepción de la misma por parte del público, sino el proceso de gestación teatral, el proceso como formación, como trabajo vivo, frente a la representación como producto, como trabajo muerto.

Gracias a la tríada expuesta he podido llevar la experiencia artística a una experiencia con carácter ontológico, rompiendo con la estética idealista para abrir una perspectiva hacia la hermenéutica del sujeto que culmina con Foucault.

Gracias a un objeto de estudio centrado en el proceso de creación he podido sacar al teatro de la representación para llevarlo al de la praxis. Es por ello que hablo siempre de praxis teatral y no de teatro. Esto no quiere decir que haya dejado de lado la representación, lo que he hecho ha sido sacar al ensayo de la tiranía al que lo había relegado la representación como mercancía visual para darle la preeminencia que merece.

Es de la unión de estos dos procesos desarrollados, el de llevar lo teatral a la praxis teatral, sobre todo a su proceso de creación; y atender a las posibilidades ontológicas de la misma, que he podido hacer girar mi objeto de estudio de lo meramente teatral, como se había hecho hasta ahora para llevarlo a un potencial político inaudito.

Si Augusto Boal defendía que el teatro puede transformar al que lo hace y no sólo al que lo ve, aludiendo al teatro como un medio de producción que debía ser entregado al pueblo. Lo que he intentado desde el caso concreto de Teatro de la Escucha o “La Escucha” como se le conoce coloquialmente, ha sido intentar responder a estas afirmaciones desde un plano lo más científico posible.

Lo que he intentado responder a lo largo de la presente investigación es si es posible la generación de un habitus militante por medio de la praxis teatral y en caso de poderse desarrollar qué características debe tener dicho proceso.

Esta pregunta ha tenido que desentrañarse desde dos elementos: el elemento ético en el campo de la filosofía y el elemento ritual en la antropología. Yo sostengo que ambos

elementos tienen un punto de unión si se pregunta por la ontología del ser social inserto en lo artístico.

1. La unión del plano ético y estético en la filosofía

Desde el plano filosófico he seguido la propuesta de Kierkegaard que aúna lo ético a lo estético. Lo estético es la apertura a lo posible y lo inmediato, lo ético al porvenir y a la tarea de modo que en lo ético está lo sí mismo (que tanto influye en Ricoeur y Foucault), la historia del ser que deviene en tanto que es eo ipso activo. No es el sí mismo griego aislado, desde la lectura de Kierkegaard que es diferente a la, sino un sí mismo que en tanto que es eo ipso (actuante). El sí mismo de Kierkegaard es una reflexión sobre sí mismo que al mismo tiempo es una acción, es un elegirse a sí mismo.

Es en esa elección donde el camino de la ética lleva al ser a una vida bella. La vida pasa a tener una intencionalidad y de esa intencionalidad surge un devenir ético estético constante.

Es un concepto de persona en constante devenir por medio de sus actos que desarrolla Pareyson ligado al de auto obra. Un concepto de persona ligado al de actos. Rescato a Pareyson, sobre todo, por ser el primer autor que liga los procesos estéticos a la formación de la obra de arte dando la misma primacía al proceso que a la obra en sí misma, entendiendo forma y proceso de un modo integrado:

“[...] por forma entiendo organismo viviente de una vida propia y dotado de una legalidad interna: totalidad irreplicable en su singularidad, independiente de su autonomía, ejemplar en su valor, conclusa y a la vez abierta en su definición que encierra un infinito, perfecta en la armonía y unidad de su ley y coherencia, entera en la adecuación recíproca entre las partes y el todo. [...] el carácter dinámico de la forma, a la que le es esencial el ser un resultado, es más, el ser el logro de un proceso de formación puesto que la forma no puede ser vista como tal si no se la percibe en la capacidad de concluir, y al mismo tiempo incluir, el movimiento de producción que está en su origen y que en él encuentra su propio éxito.” (Pareyson, 2014: 1).

Pareyson es un antropólogo con piel de filósofo. Su concepto de formación es la centralidad del hacer, un hacer que mientras hace inventa el modo de hacer, es lo que Pablo Blanco denomina “estética del hacer” (Blanco, 1996: 758).

Un camino muy parecido al de Kierkegaard y Pareyson es el de Paul Ricoeur por varios motivos: a) aborda la estética desde la cuestión narrativa. La relación entre ética y estética pueden iluminar la una a la otra desde la singularidad del ser. Se convierte en testimonio e incitación de modo que rompe el marco artístico para entrar en el moral. Es testimonio en cuanto comunica algo ejemplar y es incitador en el trasfondo de sus actos; b) plantea el trabajo sobre el agente como el que realiza la acción, pasando de la pregunta del qué al quién. La centralidad de su análisis reside en la persona entendiendo acción y agente como pertenecientes al mismo esquema conceptual. Es el paso al qué soy, el que plantea como válvula de salida del quién en su paso de la mismidad a la ipseidad.

Esta segunda tríada muy deudora del pensamiento cristiano que en Francia encarnan filósofos como Emmanuel Mounier han sido centrales para hacer un doble recorrido que me ha llevado primero a entender el propio campo, pues la territorialización de “La Escucha” parte de ahí y me ha ayudado a entender toda la corriente que ha conseguido llevar la hermenéutica de las cuestiones referidas a los textos a las cuestiones referidas al ser.

Debemos tener en cuenta esa cuestión de la ontología ser, en abstracto, que han referido los fenomenólogos, no es el ser que defiendo en esta tesis. Me refiero siempre a una ontología del ser social que se va conformando en sus relaciones concretas. Esto significa a su vez dar el paso desde el concepto de persona que maneja la corriente personalista hacia un concepto más ligado a la conformación del habitus militante, que obligue a una objetivación del proceso de agenciamiento de la realidad que va generando un determinado tipo de habitus militante.

Si la clase se forma tal y como sostienen Thompson (Thompson, 1970), Harvey (Harvey, 2000) o Bourdieu (Bourdieu, 2007), la pregunta de investigación se centra en el proceso de gestación de la misma. Es poner el foco en los habitus y no en la clase como totalidad entendiendo por habitus:

“[...] sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el productos de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 2008: 86).

Dar el paso al habitus militante significa abordarlo como historia de luchas hechas cuerpo (Aiziczon, 2006: 14), que se cataloga como militante al ser el fruto de un ejercicio constante que involucra esfuerzos, inversiones y capitalizaciones de esas contiendas (2007: 201), o la conciencia práctica de esos militantes (Yon, 2005: 71).

Una vez dejadas claras estas premisas desde el campo de la filosofía el siguiente recorrido es el que introduce al teatro en la antropología. Esta unión viene dada por el campo de la religiosidad, en concreto el del ritual.

2. Del ritual como representación al ritual como proceso

La antropología y el teatro han tenido una relación muy parecida a la que el teatro ha mantenido con la filosofía en cuanto a afinidades, pero con una diferencia esencial. Lo teatral, entendido como representación puramente, sí que ha tenido una mayor vinculación con la antropología desde el campo de lo religioso, en concreto de lo ritual.

El camino hecho en este horizonte ha venido marcado por sacar al ritual del momento en sí, para llevarlo primeramente a la praxis. Esto es posible gracias a la figura de Robertson Smith.

Lo que está haciendo Robertson Smith es adelantarse al pensamiento de su época e ir al rito y no al mito, esto es a la praxis en vez del lenguaje. La práctica iba antes que la teoría. Smith estaba dando la importancia a la acción antes que al verbo:

“Los hombres no serían hombres si estuvieran de acuerdo en hacer ciertas cosas sin tener un motivo para su acción; pero en la religión antigua la razón no se formuló primero como una doctrina y luego se expresó en la práctica, sino que a la inversa, la práctica precedió a la teoría doctrinal. Los hombres forman reglas generales de conducta antes de que comiencen a expresar principios generales en los trabajos; Las instituciones políticas son más antiguas que las teorías políticas, y de igual modo las instituciones religiosas son más antiguas que las teorías religiosas.” (Smith, 1889: 20).

Solamente desde este punto de vista es posible ir arrancando el ritual de lo religioso hacia lo teatral y de lo religioso como dogma hacia la praxis. Para Smith el ritual genera cultura en cuanto a práctica y será esa línea la que desarrollen ya en el siglo XX autores como Gregory Bateson.

Bateson es capaz de llevar el ritual a aspectos generadores de cultura, cada acción del ritual, además de ser expuesta desde un punto de vista muy cercano a lo teatral,

es una acción generadora de cultura. Esto supone ya no entender solamente lo ritual dentro de un contexto sino como es generador del mismo.

Sin embargo, esa línea ha sido interpretada por ciertos autores, bajo la influencia del pensamiento de Parsons, desde una óptica conservadora. Para la corriente funcionalista o la procesualista el ritual tiene una función clara, el de regular la sociedad, el permitir que todo siga su orden.

Esta investigación no se mueve en este patrón, es deudora de las tesis de Norbert Elías. Lo que pretende Elías es cruzar los cambios a largo plazo de las estructuras individuales de los hombres, consolidación y diferenciación de los controles emotivos, con el cambio a largo plazo de las composiciones que construyen los hombres en la dirección de un grado superior de diferenciación e integración siendo ejemplo los controles estatales (Elías, 1989: 11).

No he pretendido ser tan ambicioso y pensar en el primer paso propuesto, me he quedado en los cambios a corto plazo para poder así entender qué puede generar cambios a más largo plazo o incluso tener una pretensión de transformación.

Pese a lo expuesto, es gracias a esta corriente procesualista que el teatro se ha podido convertir en objeto de estudio como tal dentro de la antropología. Autores como Victor Turner y Richard Schechner introducen términos como: drama social o liminoide; que ponen el acento en lo teatral y en la posibilidad, sino del cambio social, sí del cambio de la persona. Lo liminal conlleva cambio, la persona que hace el ritual pasa por una fase liminal que lo termina convirtiendo en alguien con un status diferente. Lo liminoide es la apertura de la liminaridad más allá de lo ritual.

El espacio donde se desarrolla el ritual es un momento liminal, es un momento propio de los ritos de paso como muestra Van Gennep y son propios de colectividades, mientras que en la performance o el hecho teatral es liminoide, un momento artificial creado ex profeso para el acto y generalmente creado por el artista solitario (Turner, 1982).

Un paso más allá va Victor Capranzo para quien los ritos de paso en muchos casos sólo tienen la ilusión de pasaje y son realmente ritos de retorno (Capranzo, 1980: 119). Su propuesta se basa no en ver los ritos como proponía Van Gennep desde lo social sino desde lo individual. Lo que sostiene es que son ritos de retorno pues están cargados de mensajes ambiguos. Su propuesta es que los cambios del yo son dinámicos y no dependen sólo de un ritual en un momento determinado (Fischer y Marcus, 2000: 103).

Para Capranzo, Turner explora el ritual pero le falta analizar la correlación entre el ritual y la vida diaria (Capranzo, 1980: 122) que sí había advertido Gregory Bateson. Esta unión genera una tensión explosiva debido a la ambigüedad social que se da entre el ritual y la vida diaria. El ritual convierte a un niño en hombre pero sigue siendo tratado como un niño en casa por su madre. Lo único que queda del ritual es la inscripción del mismo en el cuerpo pero no desde un punto de vista social.

Después de Victor Turner y Capranzo se ha conseguido: a) sacar el ritual del momento al proceso; b) llevar aspectos del ritual a la vida cotidiana separándolo de lo religioso, algo que también había intuido Gregory Bateson y; c) convertir al teatro como tal en un objeto de estudio independiente.

Este recorrido es el que sobre todo desarrolla Richard Schechner inaugurando lo que se conoce como Antropología de la Performance. Schechner va a centrar su trabajo sobre performance en una base distintiva a Turner en cuanto a las formas. Ligándola a la intencionalidad, a la conducta restaurada que puede ser definida como una conducta practicada dos veces, fácilmente identificable con un personaje.

La conducta restaurada o comportamiento restaurado es la actuación que efectúa la persona en el momento de la representación, es la persona haciendo como si fuera otra, es el actor o la actriz actuando: “yo portándome como si fuera otro” (Schechner, 2002: 109). La característica principal de la conducta restaurada es el comportamiento vivo (Schechner, 1990: 282). Aunque para Schechner la performance se puede encontrar en cualquier lugar, sus ejemplos de conducta restaurada los sitúa en los y las protagonistas de un ritual, una danza, un evento deportivo o un concierto musical; aunque para él se pueda extrapolar a los actos cotidianos en los que el comportamiento difiera de lo normativo.

Posteriormente a ellos pese a los intentos de Levi-Strauss de llevar lo teatral al campo del mito. De Geertz de leer la cultura como un texto, y por tanto a la representación. He encontrado etnografías que han sido de enorme utilidad para desarrollar la investigación desde unos soportes teóricos más sólidos o desde un marco metodológico más innovador.

Ha sido el estudio de etnografías deudoras del legado de la Antropología de la Performance que he podido: a) entrar en el proceso como elemento de análisis (Fabian, 1990); b) abriendo la posibilidad de aprendizaje, no sólo antropológico sino teatral en el campo (Bohanan, 1966) o (Feld, 1990) y c) desligar definitivamente a lo teatral de lo religioso (Tausig, 1993).

Considero a tenor de lo expuesto que esta investigación se puede considerar como una investigación de Antropología de la Performance encuadrado dentro de lo que Marcus y Fischer llamaron géneros estéticos. Estos estudios están estrechamente relacionados con los estudios de rituales aunque menos desarrollados. Exploran las dimensiones expresivas de los rituales pero de un modo más directo que los enfoques tradicionales.

Mi propuesta se basa en analizar los elementos culturales como performance (Fischer-Lichte, 2010: 53), como realización, ligándolo al concepto de praxis teatral que he defendido con anterioridad.

Esto supone considerarme en cierto modo un seguidor de John Dewey más que de la corriente pragmatista a la que autores como Jeffrey Alexander han llevado lo performativo. Lo teatral no está desarrollado en esta investigación desde el marco del lenguaje, desde una lectura textual, sino desde el plano de lo experiencial.

Solamente teniendo en cuenta lo expuesto en mi punto de vista sobre el campo filosófico y el campo antropológico se puede entender una investigación con una clara pretensión política y sólo así podremos entenderla dentro de los albores de una etnografía encarnada.

3. Hacia una etnografía en el reencuentro con Víctor Jara

Dichos estos postulados se puede comprender por qué hablo de subjetivación política desde procesos artístico tomando como eje central cuatro preguntas: a) ¿Es posible un proceso de subjetivación política desde la teatralidad? en tal caso, qué características ha de tener tal proceso y qué aspectos diferenciales tiene el teatro frente a otras disciplinas artísticas; b) Se puede hablar de teatro político en el caso de Teatro de “La Escucha”; c) cómo pretende Moisés Mato por medio de un proceso la conversión de la persona, ¿lo consigue?, en tal caso por qué en unos sí y en otros no o por qué no a ninguno o por qué sí con todos; d) qué papel juega la figura de Moisés en todo este proceso.

Estas preguntas solo pueden ser comprendidas desde un marco antropológico cerrando un ciclo abierto hace más de una década cuando me acerqué a la figura de Víctor Jara por primera vez. En aquellos momentos mis pretensiones eran las propias de un historiador que estudiaba la vía chilena al socialismo. Esto no quiere decir ni

mucho menos que no tengan validez, pero el historiador puede alumbrar sobre procesos cerrados y la antropología lo puede hacer sobre procesos vivos.

Si Víctor Jara, hijo de un contexto propicio, pretendió junto a Violeta Parra, Quilapayún, Inti Illimani, Pablo Neruda, y otros tantos artistas, un cambio de la cultura desde el arte, mis preguntas como historiador podían comprender cómo lo hicieron en aquel momento pero no si es viable explorar dicha vía en el momento presente. Para responder a dichas inquietudes la propuesta es concluir en las cuatro preguntas expuestas sobre un caso concreto.

a) El proceso de subjetivación política

Entiendo por subjetivación política la nueva configuración de la subjetividad del agente, lo que conlleva una transformación de su persona, no en este caso desde lo personal sin más sino desde la reconfiguración de su habitus militante.

Partiendo de la corriente postestructuralista, que liga la subjetivación a procesos autopoieticos, y que abre la posibilidad de subjetivación a los procesos artísticos sacándola del mundo del trabajo, defiende que en algunos casos de “La Escucha” se encuentran casos de subjetivación política.

Esto es lo que pretende “La Escucha” cruzando técnicas teatrales con determinada filosofía personalista y no violenta. Pretende la conversión de sus integrantes en militantes, pero no militantes en el sentido clásico de la palabra, militantes de partido, afiliados a una misma causa, sino orientados hacia, es decir, con una disposición determinada hacia una sensibilidad política concreta, por lo cual he considerado más apropiado hablar de habitus militante Aiziczon (2006) (2007), (Yon, 2005), y no de militantes a secas.

Usa técnicas teatrales, como podría usar cualquier otra herramienta, siempre y cuando dicha herramienta tuviera las siguientes características: a) uso de capitales corporales y; b) que permitiera la sustentación de dicha práctica con una determinada explicación filosófica. Es por eso que no hablo de teatro sino de praxis teatral a lo largo del escrito por encontrarse en escena una determinada filosofía con una técnica teatral.

Para poder comprender este proceso hay que entender previamente los itinerarios de entrada de las personas que ingresan en la escuela, tienen la siguiente tipología: a) el buscador, o explorador (Prats, 2007: 113). Aquel agente que busca constantemente en su vida darle un sentido a su yo y que encuentra en “La Escucha” un lugar donde reconvertirse ontológicamente. Suelen ser personas que están en la búsqueda de algo

que llene sus vidas como el caso de Pradera, que se decía todas las mañanas ante el espejo: “vas a cambiar el mundo”; b) el militante, agentes, yo entre ellos, que vienen de un pasado militante que no ha sido exitoso y que se ven seducidos por una nueva militancia, en mi caso sirvió como reactivador político en mi anterior militancia. El caso paradigmático sería el caso de Guerrero y su momento exacto en el que entra en crisis como ejemplo; c) el pasado roto, son agentes que llegan a “La Escucha” con trayectorias vitales cercanas al límite y que encuentran un nuevo lugar donde reconvertirse ontológicamente desde la sanación; d) el artista, es el itinerario que encuentra en “La Escucha” un lugar dónde aprender una serie de técnicas determinadas para luego aplicarlas bajo el modelo de reproducción en su itinerario profesional; e) el acompañante; suelen ser perfiles minoritarios. Acceden a la escuela porque su pareja o un amigo/a están en el mismo y para tener mayores puntos de conexión con esa persona, suele ser un perfil que abandona antes de terminar el proceso y; f) el cristiano, son perfiles a medio camino entre el b y el d. Conocen a Moisés de antemano por su propio itinerario espiritual. Esa persona se acerca a la escuela buscando algo más que técnicas teatrales, una serie de tecnologías del yo que refuercen su habitus militante.

Entendiendo estos itinerarios de entrada, lo que constato es que las personas que acceden desde “La Escucha” a una determinada subjetivación política vienen marcadas por una predisposición de habitus, (Bourdieu, 2007: 41) que hace viable la reconfiguración de esta nueva subjetivación política. Dicha subjetivación se objetiva en: a) uso de nuevas palabras que antes no usaban y que ahora usan, en muchos casos sin una comprensión clara de lo que significa; b) por el tipo de temáticas y escenas teatrales que realizan; c) hay un cambio en su praxis política que ahora se llena de seminarios, pegada de carteles, acciones performativas, apoyo a actos de campaña en algunos casos a determinados partidos políticos; d) nuevo círculo de amistades y e) nueva orientación profesional a sus vidas marcada o bien por un giro total o por la integración de la mirada de “La Escucha” en su trabajo. Son casos de agentes que cambian de ciudad, que dejan su trabajo, en algunos casos como Guerra o Parra con plaza fija en sus respectivos puestos, o que dan un giro profesional a sus vidas como el caso de Cafrune.

Es más apropiado decir “La Escucha” funciona como un disparador para dar un giro a las biografías de determinados agentes, que es objetivable en los elementos dichos y que funciona en casos en los cuales hay una disposición del habitus.

b) Qué tipo de teatro se hace en la escuela

He sostenido en la tesis que lo más apropiado es hablar de praxis teatral, porque hay un encuentro entre teoría y práctica que se objetiva escénicamente o en la calle. Qué elemento diferenciador da la praxis teatral frente a otras disciplinas artísticas. Mientras que determinadas disciplinas como la música, el cine y la pintura, tienen en la recepción de las mismas, ya sea desde el sonido o desde la imagen, su principal fin. Es decir, *El Guernica* de Picasso, que está a la entrada de la sala se puede ver en cientos de copias en todo el mundo, o escuchar Mercedes Sosa, que tantas veces sonó a lo largo a lo largo de los diferentes cursos, se puede hacer miles de veces o incluso millones en el mismo momento en diferentes lugares del mundo, sin embargo el teatro es una disciplina artística viva, no se puede grabar ni se puede repetir la misma función idéntica a la anterior como en el caso del cine, siempre cambia y siempre necesita actores y actrices en vivo. Es recuperar el Marx de los Manuscritos económicos filosóficos, el Marx que aboga por el trabajo vivo que ya defendían los situacionistas desde el campo artístico, recuperar el poder constituyente que tiene el teatro desde el hacer y no desde la observación.

Este elemento diferenciador del teatro, el de arte vivo, que es posible en todas las disciplinas artísticas siempre y cuando se recupere su ejecución artística lo convierte en una potencial arma de lucha, y digo potencial porque no definiendo que todo teatro lo sea, aunque muchos lo pretendan.

Es por ello que vinculo la experiencia estética a una estética inmanente frente a una estética del espectador que plantean los autores idealistas. Por eso considero que se puede hablar de una estética del sí en la medida que los actores y actrices que pasan por el proceso dan forma estética a partes de sus vidas que quieren recomponer desde lo político.

Esto me lleva a hablar de otro punto central a lo largo de la investigación ¿Es teatro político Teatro de “La Escucha”? Si nos ceñimos a la máxima: “todo teatro es político”, entonces por supuesto que lo es, pero ya he defendido en el escrito que esta definición de todo es político hace un flaco favor a la disciplina.

Amparándome en César de Vicente y su definición de teatro político, “La Escucha” no es una escuela que haga dicho teatro. No hace teatro político porque no intenta responder o desvelar las estructuras de poder (De Vicente, 2013: 46) sino que pretende el cambio de las personas que viven dicho proceso. Esto es un teatro que pretende mostrar, como pretende el teatro social las consecuencias del poder, sin

preguntarse las causas del mismo planteando a su vez como único modo de enfrentarse a dicho poder la lucha no violenta.

Dicho cambio es buscado en Teatro de “La Escucha” por medio de una movilización desde la culpa de modo que se confunde el conflicto del personaje con el conflicto del actor y de la actriz. Esto conduce a su alumnado a una postura que lo coloque en una tesitura que lo obliga en la mayoría de los casos a dejar el proceso (sólo terminan un 25%) por dos motivos principales.

El primero por pretender un cambio en la persona, algo que se consigue en algunos casos porque hay una predisposición del habitus (ídem), personas para las cuales “La Escucha” ha sido una salvación y el segundo motivo por no ser un proceso constituyente, esto es, no se parte de las necesidades reales y vivas del grupo, algo que se puede prestar por la propia disciplina teatral, sino que se parten de las ideas de Moisés Mato, por tanto de lo constituido, de modo que cuando ambas visiones del mundo coinciden, la del alumno y alumna con la del maestro se puede terminar el proceso.

Cuando los preceptos morales son compartidos por el grupo se genera lo que Kant llamo el Sumo Bien (Kant, 2009: 218 y ss) esto es la síntesis entre virtud y felicidad. Para Kant no debemos ser felices sino dignos de serlo, esto sólo es posible más que dentro de un marco moral, el problema es que esa ley moral viene dada de antemano de modo que el ejercitar la moral es respetar las leyes morales. El problema reside en los autores idealistas en pensar que esa moral está por encima de los hombres y no hecha por ellos mismos.

Cuando sostengo que Teatro de “La Escucha” es un teatro de moral no violenta estoy sosteniendo que es un teatro que pretende movilizar desde categorías morales. Es un teatro que exige una disposición ética al actor y a la actriz que ha de coincidir con un plano moral determinado como es el no violento. Este tipo de teatro, por tanto, es transformador cuando consigue una movilización del yo (Illouz, 2010), cuando el conflicto no es del personaje sino un conflicto encarnado en el alumnado. Esto supone una vuelta al Stanislavski de la memoria emotiva, pero no con la pretensión de crear un personaje creíble sino generar un impacto biográfico que despierte hacia una disposición del habitus militante.

c) Qué fines tiene Teatro de “La Escucha”

Podemos hablar por tanto que Teatro de “La Escucha” aunque no haga teatro político tiene fines políticos, pretende generar militantes y lo hace desde el conflicto personal pero este camino no se hace con una pretensión de cura sino de salvación. El alumnado que sigue el proceso encuentra en él un campo donde revertir una práctica vital que iba avocada a caminos no convenientes para él o ella o da respuestas a sus continuas búsquedas gracias a la sensación de coherencia que se transmite por parte de Moisés debido al aparateje teórico y experiencial que es capaz de traducir en un proceso.

Lo consigue por un camino que va desde la vida de la propia actriz y del propio actor que ha dialogado sus temas personales en escena y de otro lado aplicando, en algunos casos, las propias herramientas que se han aprendido a lo largo del proceso. Llevando por tanto la escuela a su vida y su vida a la escuela. Es, por tanto, un camino bidireccional, de la vida a la escena (o a la calle según la acción) y de la escena a la vida.

Este camino que he tratado de describir sobre todo en el bloque anterior pone por tanto su acento en el proceso y no en la representación o performance en sí como se ha hecho hasta ahora en la mayoría de los casos.

Es por tanto un proceso de creación autopoietico que va conformando a determinados agentes políticos que pasan a tener un nuevo discurso, un nuevo modo de entender la vida, unas nuevas amistades, unas nuevas asambleas, unos nuevos conocimientos teóricos y sobre todo una nueva praxis teatral.

Este proceso de conversión del habitus militante se consigue llevando el conflicto de la escena a la vida. Ya no es el personaje quien tiene el conflicto en escena, pasa a ser un conflicto que se desarrolla en la vida del actor y de la actriz, un conflicto que coloca por medio de la culpa a la persona que vive el proceso contra la espada y la pared de modo que se ve obligada a cambiar su vida.

Sin embargo esto se da aproximadamente en un 25% del universo estudiado. Atendiendo a los diversos itinerarios de entrada se da en aquellos agentes que tienen una predisposición del habitus para entrar en la *illusio*, esto es, en el juego que propone la escuela. Esta predisposición viene marcada por sucesos traumáticos previos a la escuela o por procesos de búsqueda personal.

Hay otro grupo de personas que ha terminado el proceso sin cambiar su habitus militante pero si cambiando su modo de entender el teatro, bien porque no eran actores o actrices y tras el proceso se han dedicado a dicha disciplina o bien porque dedicándose a dicha disciplina han cambiado su modo de entenderla, en este último caso me encuentro yo particularmente.

d) La figura del maestro de la moral

Para concluir. No podemos entender Teatro de “La Escucha” sin la figura de Moisés Mato, personaje central de la investigación, no sólo por permitir que se diera la misma, sino porque en torno a él han girado una serie de personas durante años que en algunos casos han cambiado su modo de entender la política, o su modo de entender el teatro, o ambas cosas a la vez.

Sin embargo Moisés representa frente a una metodología tan rica y viva como es la praxis teatral, tan próxima a lo constituyente, lo constituido. Moisés representa la última palabra, la que domina los procesos de creación de un modo a veces casi imperceptible pero sin duda central.

Los procesos de creación aunque no tienen siempre temáticas elegidas por él, sobre todo en el último año, si se desarrolla con técnicas que él solo puede interpretar quedando sujetas siempre a la interpretación hermenéutica de su figura y que no ha podido constituir otras figuras con su carisma con las que crear equipo lo cual ha llevado a la escuela a vivir una crisis en la cual está inmersa actualmente.

Con sus luces y sus sombras es la figura central de la investigación permitiendo a un comunista afiliado entrar a investigar en su escuela y poder realizar un escrito que ha intentado ser lo más científico posible para ayudar a entender las posibilidades subversivas de la praxis teatral desde la subjetivación política de dichos procesos.

Ha sido cerrar el ciclo que me llevo a componer este objeto de estudio partiendo de la biografía de Víctor Jara, quien a través del teatro y la música apoyo un proceso constituyente que termino políticamente un 11 de septiembre de 1973, pero que dio claves para comprender que el teatro tiene un potencial transformador al cual apenas nos hemos asomado.

Referencias bibliográficas⁸

- Abellán, Joan. (2001). *Boal Contra Boal*. Barcelona, España: Institut del Teatre.
- Aiziczon, Fernando. (2006). *Protesta social y cultura política. Aportes para pensar los años 90 en Neuquén*. Ponencia presentada en las II Jornadas Patagónicas de Historia en Fiske Menuko, Rio Negro. Recuperado a partir de: <http://goo.gl/FYaDJI>
- (2007). La política (y el habitus) de protestar: apuntes para pensar la conflictividad social en Neuquén durante la segunda mitad de la década de los 90. *Revista de Historia*, Neuquén, 193-202.
- Alexander, Jeffrey. (2005). Pragmática cultural: Un nuevo modelo de performance social. *Revista Colombiana de Sociología*, 24, 9-67.
- Alvarado, Iván. (2013). Los márgenes toman la escena. El uso de la performance en la lucha subalterna. Una visión antropológica. *Revista de Ciencias Sociales (Chile)*, (30), 74-96.
- (2016). Teatro de “La Escucha”. An Intercultural Training Process? En S. Gonçalves y S. Majhanovich (Eds.), *Art and Intercultural Dialogue* (pp. 161-180). Rotterdam, Holland: Sense Publishers.
- Anderson, Michelle. (1982). Authentic Voodoo Is Synthetic. *The Drama Review*, 26 (2), 89-110.
- Aristóteles. (2010) [2004]. *Poética*. Madrid, España: Alianza.
- Aróstegui, Antonio. (1978). *Historia de la filosofía*. Madrid, España: Marsiegua.
- Artaud, Antonin. (1977). *Los Tarahumara*. Barcelona, España: Barral editores.
- (1981) [1975]. *Cartas desde Rodez (1943-1944)*. Madrid, España: Fundamentos.
- (1986) [1974]. *Cartas desde Rodez (1945- 1946)*. Madrid, España: Fundamentos.
- (2006) [1978]. *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
- (2006 b) [1977]. *Cartas desde Rodez III*. Madrid, España: Fundamentos.
- Augé, Marc. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Austin, John. L. (2010). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós.
- Badiou, Alain. (1993) [1991]. *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Málaga, España: Ágora.
- Baraúna, Tania. y Motos, Tomás. (2009). *De Freire a Boal. Pedagogía del oprimido. Teatro del Oprimido*. Ciudad Real, España: Ñaque.

⁸ He seguido las normas APA para el seguimiento de las referencias bibliográficas con una sola salvedad. He puesto los nombres enteros para visibilizar las teóricas que he estudiado de modo que no caigan en el anonimato.

- Barnet, Miguel. (1968). *Biografía de un cimarrón*. Barcelona, España: Ariel.
- Barthes, Roland. (2009) [2002]. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Bateson, Gregory. (1990). *Naven. Un ceremonial iatmul*. Madrid, España: Júcar Universidad.
- (1991) [1985]. *Pasos hacia una ecología de la mente humana. Una aproximación revolucionaria a la auto comprensión del hombre*. Buenos Aires, Argentina: LUMEN.
- (2006). *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bateson, Mary. Catherine. (2004). *Como yo los veía. Margaret Mead y Gregory Bateson recordados por su hija*. Barcelona, España: Gedisa.
- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Katz Conocimiento.
- Benedict, Ruth. (1989). *El hombre y la cultura*. Barcelona, España: Edhasa.
- Benjamin, Walter. (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid, España: Taurus.
- (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid, España: Casimiro Libros.
- (2012). *Escritos políticos*. Madrid, España: Abada.
- Berger, Pether. L. y Lukcmann, Thomas. (2012) [1968]. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Besserer, Federico. (2000). Sentimientos (in)apropiados de las mujeres migrantes: Hacia una nueva ciudadanía. En D. Barrera y C. Oehmichen (eds.), *Migraciones y relaciones de género en México* (pp. 371-389). México D.F., México: GIMTRAMP/UNAM/II A.
- Bharucha, Rustom. (2005). *Theatre and the world. Performance and the Politics of Culture*. London & New York, U. K: Routledge.
- Blanchot, Maurice. (1988). *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*. Valencia, España: Pre- textos.
- Blanco, Juan. I. (2002). Promesa e ipseidad: La crítica de Ricoeur al reduccionismo. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXII (2), 213-237. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532006000200003. El 11 de febrero de 2013.
- Blanco, Pablo. (1998). Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson. *Anuario filosófico*, (35), 753-788. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/828/4/5.%20ARTE,%20VERDAD%20E%20INTERPRETACI%C3%93N%20EN%20LUIGI%20PAREYSON,%20PABLO%20BLANCO%20SARTO.pdf>. 11 de febrero de 2013.
- Boal, Augusto. (1982). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. México D.F. México: Nueva Imagen.
- (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona, España: Alba Editorial.

- (2012). *La Estética del oprimido*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- (2014). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Boas, Franz. (1996). *Arte Primitiva*. Lisboa, Portugal: Fenda Edições.
- Bohanan, Laura. (1966). Shakespeare in the Bush. An American anthropologist set out to study the Tiv of West Africa and was taught the true meaning of Hamlet. *Natural History*, 797-801.
- Boudet, Rosa Yleana. (1983). *Teatro nuevo: una respuesta*. La Habana, Cuba: Letras cubanas.
- Bourdieu, Pierre. (1971). Genese et structure du champ religieux. *Revue Francaise de Sociologie XII*, 295-334. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1971_num_12_3_1994.
- (1977). La production de la croyance. Contribution á une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13(1), 3-43. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493
- (2007) [1997]. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- (2008). *El Sentido Práctico*. Madrid, España: Siglo XXI.
- (2010). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre., Chamboredon, Jean Claude., y Passeron, Jean Claude. (1975) [1972]. *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolás. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Artes Visuales.
- Brecht, Bertolt. (1971). *La política en el teatro*. Buenos Aires, Argentina: Alfa.
- (1977 a). *Diarios de trabajo. 1938-1941. (I)*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- (1977 b). *Diario de trabajo. 1942-1944. (II)*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión
- (1979). *Diario de trabajo. 1944-1955 (III)*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión
- (1980). *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954*. Barcelona, España: Crítica.
- (2004). *Escritos sobre Teatro*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- (2009). *Teatro Completo*. Navarra, España: Cátedra.
- Brook, Peter. (2002) [2001]. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, España: Península.
- Brown, Alfred. Reginald. (1986). *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona, España: Planeta Agostini.
- Brown, Wendy. (2014). *La política fuera de la historia*. Madrid, España: Enclave de libros.

- Buenaventura, Enrique. (2007). *Diario de trabajo*. Valle del Cauca, Colombia: CITEB.
- Burawoy, Michael. (2000). Introduction: reaching for the global. En T. Gowan & Ó. Riain. (eds.), *Global Ethnography. Forces, connections and imaginings in a postmodern world* (pp. 1-40). Berkeley- Los Ángeles, University of California Press.
- Butler, Judith. (1988 a). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314. Recuperado de <http://capacitacioncontinua sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/25/2016/09/BUTLER-Actos-performativos-yconstituci%C3%B3n-del-g%C3%A9nero.pdf>. 4 de marzo 2013.
- (1988 b). Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40(4), 519- 531. Recuperado de https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf. 4 de mayo 2010.
- Capranzo, Victor. (1980). Rite of return: Circumcision in Morocco. *Psychoanalytic Study of Society*, 9, 119-131.
- Castañar, Jesús. (2013). *Teoría e historia de la revolución noviolenta*. Barcelona: Virus.
- Castri, Massimo. (1978). *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, España: Akal.
- Certeau de, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México D.F, México: Universidad Iberoamericana.
- Chakrabarty, Dipesh. (2008). *Al margen de Europa. Pensamiento Poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona, España: Ensayo Tusquets.
- Clastres, Pierre. (2008). El cuento de la antropología marxista. Recuperado de <https://www.nodo50.org/ellibertario/PDF/Elcuentodelaantropologiamarxista.pdf>. 28 enero 2013.
- (2010). *La sociedad contra el estado*. Barcelona, España: Virus Editorial.
- Colombres, Adolfo. (2004). *Teoría Transcultural del arte*. Buenos Aires, Argentina: Sol.
- Crehan, Kate. (2004) [2002]. *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona, España: Bellaterra.
- Csordas, Thomas. J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos* 18(1), 5-47.
- Recuperado de http://www.jstor.org/stable/640395?seq=1#page_scan_tab_contents. 10 marzo 2012.
- D'Agostini, Franca. (2009) [2000]. *Analíticos y Continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Madrid, España: Cátedra.
- Damasio, Antonio. (2013). *En busca de Spinoza. Neurología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, España: Booket.

- Das, Veena. (1997). La subalternidad como perspectiva. En Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (eds.), *Debates Post Coloniales: Una introducción a los estudios de subalternidad* (pp. 279-292). La Paz, Sierpe publicaciones.
- Daspré, André., y Althusser, Louis. (1967). Dos cartas sobre el conocimiento del arte. *Pensamiento Crítico*, (10), 111-122. Rescatado de <http://www.filosofia.org/rev/pch/1967/n10p111.htm>. 1 de Octubre 2015.
- De Vicente, César. (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid, España: Centro de Documentación Crítica.
- Debord, Guy. (2009). *La sociedad del espectáculo*. Sevilla, España: El arte de pensar.
- Deleuze, Guilles., y Guattari, Félix. (2001) [1993]. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, Guilles. (1987). *Foucault*. Barcelona, España: Paidós.
- (2009) [1984]. *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona, España: Tusquets.
- Derrida, Jaques. (2012) [1967]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Anthropos.
- Devalle, Susana B. C. (2002). Danzas como expresión de una cultura clandestina de protesta. *Estudios de Asia y África*, XXXVII mayo-agosto, 241-269.
- Diamond, David. (2007). *Theatre for living. The art and sciencia of community-based dialogue*. Victoria B.C, Canadá: Strafford publishing.
- Diderot, Denis. (2001). *La paradoja del comediante*. Veracruz, México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave.
- Dilthey, Wilhelm. (1949) [1944]. *Introducción a las ciencias del espíritu. En las que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y la historia*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1974). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid, España: Istmo.
- Durozoi, Gerard. (1975). *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid, España: Guadarrama.
- Durkheim, Émile. (1977). *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires, Argentina: La pléyade.
- Dusell, Enrique. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En Lander. E (Ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (41-54). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Elías, Norbert. (1989). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D.F, México: Fondo Cultura Económica.
- Eriksen, Thomas. H. (2006). *Engaging anthropology. The case for a public presence*. Oxford, Reino Unido: Bloomsbury.

- Fabian, Johan. (1990). *Power and performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison, (Wisconsin), EE.UU: The University of Wisconsin Press.
- (2006). The other revisited Critical afterthoughts. *Anthropological Theory*, 6(2), 139-152.
- Fassin, Didier. (2015). La economía moral del asilo. Reflexiones críticas sobre la «crisis de los refugiados» de 2015 en Europa. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 70(2), 277-290.
- Feld, Steven. (1990) [1982]. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham/London, Reino Unido: Duke University Press.
- Ferrándiz, Francisco. (2011). *Etnografías contemporáneas. Anclajes métodos y claves para el futuro*. Madrid, España: Anthropos.
- Fischer-Lichte, Erike. (2011) [2004]. *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada.
- Fortier, Mark. (2000) [1997]. *Theory/theatre. An introduction*. London & New York, UK & EE.UU.: Routledge.
- Foucault, Michel., y Tornamira, Milton. J. (1994). El antiedipo: una introducción a la vida no fascista. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, (17), 88-91.
- Foucault, Michel. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid, España: La Piqueta.
- (1999) [1994]. *Ética, estética y hermenéutica*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- (2005) [2001]. *Hermenéutica del sujeto. Curso del colleague de France (1982)*. Madrid, España: Akal.
- (2008) [1979]. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, España: Siglo XXI.
- (2012) [1990]. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Madrid, España: Akal.
- (2013) [2010]. *Obras esenciales*. Barcelona, España: Paidós.
- Foucault, Michel y Deleuze, Guilles. (1995). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona, España: Anagrama.
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid, España: Akal.
- Gadamer, Hans-George. (2012) [1977]. *Verdad y método*. Salamanca, España: Sígueme.
- Galtung, Johan. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao, España: Bakeaz.
- Gandhi, Mahatma. (1978). *Autobiografía. Historia de mis experimentos con la verdad*. Madrid, España: Eyras.

- Geertz, Clifford. (1980). *Negara. The Theatre State in Nineteen-Century Bali*. New Jersey, EE.UU: Princeton University Press.
- (2006) [1973]. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- (2010) [1989]. *El antropólogo como autor*. Barcelona, España: Paidós.
- Giacché, Piergiorgio. (2010). Los verbos transitivos del teatro. Mirar. En C. Lisón (ed.), *Antropología Horizontes Estéticos* (pp. 153-182), Barcelona, España: Anthropos.
- Gluckman, Max. (1978). *Política, derecho y ritual en la sociedad tribal*. Madrid, España: Akal.
- Goffman, Erving. (2001). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- (2001 b). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- (2006) [1975]. *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid, Centro de Investigaciones Científicas y Siglo XXI.
- Gómez-Peña, Guillermo. (2005). En defensa del arte de la performance. *Horizontes antropológicos*, 11(24), 199-226. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>.
- Goss, Jean y Mayr, Hildegard. (1990). *Evangelio y lucha por la paz*. Salamanca, España: Sígueme.
- Gramsci, Antonio. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona, España: Península.
- (1972). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- (1981). *Cuadernos de la cárcel (vol. 1)*. México D.F, México: Era.
- (1999). *Cuadernos de la cárcel (vol. 6)*. México D.F, México: Era.
- (2008). *Escritos sobre teatro I (1916- 1917)*. A coruña, España: Biblioteca- Arquito teatral “Francisco Pillado Mayor”.
- (2008 b). *Escritos sobre teatro II (1918- 1920)*. A coruña, España: Biblioteca- Arquito teatral “Francisco Pillado Mayor”.
- Guattari, Félix. (1996) [1992]. *Caosmosis*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Cali, Colombia: Fundación Comunidad Cali.
- Guber, Rosana. (2001). *Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- (2005) [2004]. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Habermas, Jürgen. (1990). *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*. Madrid, España: Tecnos.

- (2011) [1989]. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid, España: Cátedra.
- Hakim, Catherine. (2012). *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona, España: Random House Mondadori.
- Hammersley, Martyn. y Atkinson, Paul. (1994) [1983]. *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona, España: Paidós Básica.
- Harvey, David. (2000). *Espacios de esperanza*. Madrid, España: Akal, 267- 290.
- Hegel, George, Wilhelm, Friedrich. (1977). *De lo bello y sus formas (Estética)*. Ed Madrid, España: Espasa Calpe.
- (1985). *Estética. La poesía* (Vol. 8). Buenos Aires, Argentina: siglo XX, 236-319.
- (1985 b) [1966]. *Fenomenología del espíritu*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin. (1991) [1927]. *El ser y el tiempo*. México D.F, México: Fondo de Cultura económica.
- (2000). *Carta sobre el humanismo*. Madrid, España: Alianza.
- (2010) [1995]. El origen de la obra de arte. En H. Cortés y A. Leyte (Eds.) *Caminos de bosque* (pp. 11-62). Madrid, España: Alianza.
- Heller, Agnes. (1980). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona, España: Fontamara.
- Herrigel, Eugen. (2010). *Zen en el arte del tiro con arco*. Recuperado de <http://fisica.usach.cl/~lefm/tiroconarco.pdf>. 14 Febrero de 2012.
- Huizinga, Johan. (2010). *Homo Ludens*. Madrid: España: Alianza Editorial.
- Husserl, Edmund. (1982). *La idea de la fenomenología*. México D.F., México: Fondo de cultura económica.
- (1985) [1973]. *Meditaciones cartesianas. Introducción a la fenomenología*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Illouz, Eva. (2010) [2008]. *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Jameson, Fredric. (2013) [1998]. *Brecht y el Método*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Jennings, Sue. (1995). *Theatre, ritual and transformation. The Sesoní Temiars*. London and New York, UK y EE.UU: Routledge.
- Kant, Immanuel. (2009) [1977]. *Crítica del juicio*. Madrid, España: Austral.
- (2009 b) [2000]. *Crítica de la razón práctica*. Madrid, España: Alianza editorial.
- (2009 c). *Crítica de la razón pura*. Madrid, España: Aldevara.

- Kantor, Tadeusz. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Kierkegaard, Sören. (1955). *Ética y estética. En la formación de la personalidad*. Buenos Aires, Argentina: Nova.
- Körner, Stephan. (1987) [1977]. *Kant*. Madrid, España: Alianza.
- Labastida, Francisco. (2009). Wilhelm Dilthey. Philosophica: Enciclopedia filosófica on line, URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2009/voces/dilthey/Dilthey.html>.
- Lakoff, Georges. (2007). *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid, España: Complutense.
- Laplantine, François. (2010). *El sujeto, ensayo de antropología política*. Barcelona, España: Bellaterra.
- Le Breton, David. (2009). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Lederach, John. Paul. (1998) *Construyendo la paz. Reconciliación sostenible en sociedades divididas*. Bilbao, España: Bakeaz.
- Lévi-Strauss, Claude. (1976) [1976]. *Tristes Tropiques*. New York, EE.UU: Penguin books.
- (2007) [1981]. *La vía de las máscaras*. México D.F., México: Siglo XXI.
- (2009) [1964]. *El pensamiento salvaje*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- (2010) [1968]. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Levinas, Emmanuel. (1993). *El Tiempo y el otro*. Barcelona, España: Paidós.
- (2012) [1977]. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, España: Sígueme.
- Lewis, Oscar. (1965) [1961]. *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Lube, Menara. (2009). Nadando contra la Corriente. La dislocación de los arquetipos del trabajo de campo en una etnografía sobre la capoeira en Madrid. *SINAIS* (6), 1. Recuperado de: http://priem.cl/wp-content/uploads/2015/04/GUIZARDI_Nadando-contra-la-corriente.pdf. 1 marzo 2011.
- Lukács, György. (1966). *Estética. La peculiaridad de lo estético (Vol. 1): Cuestiones preliminares y de principio*. México D.F, Barcelona, México y España: Grijalbo.
- (2007). *Marx, ontología del ser social*. Madrid, España: Akal.
- Malagón, Tomás. (2002). *Encuesta y formación de militantes (Vol. I)*. Madrid, España: DERSA.

- Malo, Marta. (2004). *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Maquet, Jacques. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid, España: Celeste ediciones.
- Marcus, George. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades* 11(22), 111-127.
- Marcus, George., y Fischer, Michael. (2000). *La antropología como crítica cultural, un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Marcuse, Herbert. (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- (2013) [1981]. *El hombre unidimensional*. Barcelona, España: Ariel.
- Marx, Karl., y Engels, Friedrich. (2014). *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Madrid, España: Akal.
- Marx, Karl. (1973). *El Capital. Crítica de la Economía Política. Tomo I*. La Habana, Cuba: Instituto cubano del libro.
- (1974). *La miseria de la filosofía*. Madrid, España: Júcar.
- (2002) [1988]. Tesis sobre Feuerbach. En J. Muñoz (Ed.), *Marx. Antología* (pp. 607-610). Barcelona; España: Península.
- (2010). *Contribución a la crítica de la economía política. Introducción [1857] y prólogo*. Madrid, España: Minerva biblioteca nueva.
- (2010 b) [1968]. *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid, España: Alianza.
- Maturana, Humberto. y Varela Francisco. (2002). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile, Chile: Universitaria.
- Mauss, Marcel. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid, España: Tecnos.
- Mead, Margaret. (1978) [1973]. *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*. Barcelona, España: Laia.
- Méndez, Lourdes. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid, España: Síntesis.
- (2009). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid, España: Síntesis.
- Métraux, Alfred., y Labadie, James. H. (1955). Dramatic elements in ritual possession. *Diogenes*, 3(11), 18-36. Recuperado de: http://www.davidmetraux.com/daniel/docs/alfred/alfred_metraux_voodoo.pdf. 11 mayo de 2011.
- Meyerhold, Vsévolod. E. (2008) [1971]. *Teoría teatral*. Caracas, Venezuela: Fundamento.

- Mezzadra, Sandro. (2014). *La cocina de Marx. El sujeto y su producción*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Morgan, Lewis. H. (1987). *La sociedad primitiva*. Madrid, España: Endymion.
- Mounier, Emmanuel. (2007) [1967]. *El compromiso de la acción*. Madrid, España: Fundación Emmanuel Mounier.
- Nietzsche, Friedrich. (1996) [1972]. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid, España: Alianza.
- (2009) [1988]. *La gaya ciencia*. Madrid, España: Akal.
- (2010) [1973]. *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*. Madrid, España: Alianza.
- Nájera, Elena. (2006). La hermenéutica del sí de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche. *Quaderns de filosofia i ciència*, 36, 73-83.
- Negri, Antonio. (2000) [1988]. *Arte y multitud. Ocho cartas*. (Ed.), R. Sánchez Cedillo, Madrid, España: Trotta.
- (2006). *Fábricas del sujeto/ontología de la subversión*. Madrid, España: Akal.
- (2015) [1992]. *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Ochs, Elinor. (2000). Narrativas. En T.V. Van Dijk (Ed.), *El Discurso como estructura y como proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, (Vol. 1) (pp. 271-303). Barcelona, España: Gedisa editorial.
- Osipovna, María. (1996). *El último Stanislavsky*. Caracas, Venezuela: Fundamento.
- Passaro, Joanne. (1997). You can't take the subway to the field!:"Village" epistemologies in the global village. *Anthropological locations: Boundaries and grounds of a field science*, 147-162.
- Pareyson, Luigi. (1949). Sobre el concepto de persona. *Actas del primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, 1079-1083.
- (2014 a). *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid, España: Xorki.
- (2014 b) [1971]. *Verdad e Interpretación*. Madrid, España: Encuentro.
- Pavis, Patrice. (1998) [1996]. *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Peacock, James. L. (1968). *Rites of Modernization. Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*. Chicago and London, EE.UU. University of Chicago Press.
- (1978). Symbolic Reversal and Social History: Tranvestites and Clowns of Java. En: B. Babcock (Ed.), *"The symbolic world" Symbolic inversion in art and society* (pp. 209-224). Ithaca EE.UU: Cornell University Press.

- Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked. The politics of performance*. London, UK: Routledge.
- Pinto, Louis. (1993). Experiencia vivida y exigencia científica de objetividad. En P. Champagne, R. Lenoir, D. Merllié y L. Pinto (eds.), *Iniciación a la práctica sociológica* (pp. 13-57). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Piscator, Erwin. (2001). *El teatro político y otros materiales*. Hondarribia, España: Hiru.
- (2013). *Erwin Piscator: Teatro, política, sociedad*. Madrid, España: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- Prats, Joan. (2007) [1997]. *El estigma del extraño. Un ensayo antropológico sobre las sectas religiosas*. Barcelona, España: Ariel.
- Ranciére, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museu d'art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2010) [2008]. *El espectador emancipado*. Castellón, España: Ellago Ediciones.
- Rappaport, Roy. (1987). *Cerdos para los antepasados. El ritual en la ecología de un Pueblo de Nueva Guinea*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Richard, Alain. (2011 nov). *Pilares para una cultura de la noviolencia*. Ponencia presentada en la Sala Méforas, Madrid.
- Ricoeur, Paul. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (25), 189-207. Rescatado en: <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15057>. 15 de febrero 2015.
- (2003). *Crítica y convicción*. Madrid, España: Síntesis.
- (2006) [1996]. *Sí mismo como otro*. México D.F., México: Siglo XXI editores.
- Rodríguez, Eugenio. (2003). *Guillermo Rovirosa Albet. Espiritualidad y ética del pensamiento social cristiano* (Disertación doctoral no publicada). Instituto Superior de Ciencias Morales de la Universidad Pontificia de Comillas, Madrid.
- Rorty, Richard. (1991). *Ironía, Contingencia y Solidaridad*. Barcelona, España: Paidós Básica.
- Rovirosa, Guillermo. (1950). *Cursillo Nocturno*. Madrid, España: HOAC.
- (1962). *La virtud de escuchar*. Madrid, España: Voz de los sin voz.
- (1965). *Militantes obreros*. Madrid, España: HOAC.
- Rubio, Miguel. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima-Minnesotta, EE.UU: University of Minnesota.
- Ruiz, Borja. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao, España: Artezblai.
- Sánchez, José. Antonio. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: Visor Libros.

- Sánchez Palencia, Ángel. (1996). <Catarsis> en la Poética de Aristóteles. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, 13, 127-147. Rescatado de: <https://philpapers.org/rec/SNCCEL>. 12 agosto 2015.
- Schechner, Richard. (1985). *Between theater and anthropology*. Pennsylvania, EE.UU: University of Pennsylvania Press.
- (1990). Performers as intercultural training. En E. Barba y N. Savarese, (eds.), *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 282-290). México D.F., México: Escenología AC.
- (2000). *Performance. Teorías y prácticas Interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Rojas.
- (2002). *Performance studies. An introduction*. London and New York, UK y EE.UU: Routledge.
- (2009). A Ritual Seminar Transcribed. *Intervalles II*, 775- 793.
- Scott, James. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla, España: Txalaparta.
- Smith, William. R. (1889). *Lectures on the Religion of the Semites: First series. The fundamental institutions*. London: UK, Adam and Charles Black.
- Sontag, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, España: Círculo de lectores.
- (2007) [1972]. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, España: Random House Mondadori.
- Spinoza, Baruch. (2007) [1677]. *Ética*. México D.F., México: Porrúa.
- Stanislavski, Konstantín. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, España: Alba editorial.
- Tatarkiewicz, Władysław. (2001) [1976]. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, España: Tecnos.
- Taussig, Michael. (1993). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. México. D.F., México: Nueva Imagen.
- Thompson, Edward. P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona, España: Crítica.
- (1970) [1963]. *The Making of the English Working Class*. UK: Pelican Books.
- Trotsky, León. (1974) [1969]. *Sobre arte y cultura*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Turnbull, Collin. (1984). *Los pigmeos, el pueblo de la selva*. Buenos Aires, Argentina: Compañía Impresora Argentina.
- Turner, Victor. (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York, EE.UU: Aldine de Gruyter.
- (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima, Perú: Universidad Pontificia de Perú.
- (1974). *Dramas, Field, and Methaphors*. Ithaca, EE.UU: Cornell University Press.

- (1982). *From Ritual to Theatre. The man seriousness of play*. New York, EE.UU: PAJ Books.
- (1985). *On the edge of the bush. Anthropology as Experience*. Tucson, (Arizona) EE.UU: The University of Arizona Press.
- (1988). *El Proceso Ritual*. Madrid, España: Taurus.
- (2008) [1980]. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. Madrid, España: siglo XXI.
- Tylor, Edward. B. (1987). *Antropología*. Barcelona, España: Alta Fulla.
- Urabayen, Julia. (2011). Emmanuel Lévinas. (Eds.) Fernández Labastida, Francisco – Mercado, Juan Andrés. *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2011/voces/levinas/Levinas.html>. Consultado 15 de febrero de 2016.
- Van Dijk, Teo. (2000). *El Discurso como estructura y como proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria (Vol. 1)*. Barcelona, España: Gedisa editorial.
- Van Gennep, Arnold. (2008). *Los Ritos de Paso*. Madrid, España: Alianza.
- Vasco Uribe, Luis. G. (2007). Así es mi método en etnografía. *Tabula Rasa*, (6), 19-52.
- Wacquant, Loïc. (2004). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Madrid, España: Alianza.
- Warburg, Aby. (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid, España: Sexto Piso.
- Weber, Max. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid, España: Fondo de cultura económica.
- Weiss, Peter. (1976) [1968]. *Escritos políticos*. Barcelona, España: Lumen.
- Williams, Raymond. (2000) [1997]. *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.
- (2001) [1958]. *The Raymond Williams Reader*. Wiley.
- Woods, Alan. (2002) [1988]. *El marxismo y el arte*. Madrid, España: Fundación Federico Engels.
- Yon, Karel. (2005). Modes de sociabilité et entretien de l'habitus militant. Militier en bandes á l'AJS-OCI. *Politix*,(2), 137-167.